PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI **“IDEA”**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V – N. 14 – ROMA, 5 APRILE 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefoni 61372 - 63980

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

SARTRE O L'IMMANENTISMO RIDOTTO ALL'ASSURDO

Sartre è la denunzia, per usare una espressione di Berdiaev a proposito del marxismo, della «menzogna delle idee elevate», del giocò «dei professori francesi» della fine dell'Ottocento (bisogna retrodatare l'inizio, almeno alla fine del Settecento ed estendere il discorso ad altre Nazioni), i quali credettero di poter fare le rivoluzioni copernicane, far rappresentare allo Stato o alla Storia la parte di Dio, trasformare il mondo con la lotta di classe e mettere l'uomo a testa in basso, affinchè da tutte le tasche perdesse la zavorra degli ideali spirituali, espellerlo dalla coscienza per cacciarlo nell'inconscio, secolarizzare il sacro, materializzare lo spirito, storicizzare tutto, dissolvere l'essere, gridare che Dio è morto, ecc., e poi ripetere a ogni negazione che l'uomo conquistava sempre più la sua autonomia, la sua maturità critica, la sua felicità, la sua libertà, la sua profonda verità. A tutti costoro, tanto temerari nel negare quanto timidi e ipocriti nel rifiutarsi di trarre le legittime conseguenze dalle loro negazioni, Sartre fa constatare che è assurdo parlare di morale, di valori (quali che siano, economici o morali), di progresso, di società ben ordinata (di *un monde policé*), di dignità umana e di tante altre nobili cose, perchè l'essere, una volta negato, non è surrogabile; perchè la verità, una volta storicizzata, non esiste più; perchè negato Dio, non vi sono più obblighi, prescrizioni, doveri e diritti che reggano, non vi è più neppure l'umano nell'uomo, c'è l'animale, che è tutto materia gratuita, come un verme o uno sterpo. Pensare che i valori possano esistere *tout de même*, dopo aver detto che *Dieu ne existe pas*, è un'illusione. L'esistenzialismo, invece, crede, continua Sartre, che è *très gênant* che Dio non esista, «perchè con lui sparisce ogni possibilità di trovare valori in un cielo intelligibile», di avere un bene a priori. Sparito Dio, non sta scritto in nessun posto che il bene esista, che bisogna essere onesti, ecc., «poichè siamo su un piano in cui vi sono solamente uomini». «Se Dio non esiste, tutto è permesso», fa dire Dostoievskij all'ateo Ivan Karamazov: «è questo il punto di partenza dell'esistenzialismo», commenta Sartre. «Infatti, tutto è permesso se Dio non esiste e per conseguenza l'uomo è *délaissé*, perchè non trova nè in sè nè fuori di sè una possibilità a cui aggrapparsi... Se Dio non esiste, non troviamo di fronte a noi valori o ordini legittimanti la nostra condotta. Così non abbiamo, nè dietro nè davanti a noi, giustificazioni o scuse nel dominio luminoso dei valori. Siamo soli, senza scuse».

Questa posizione di Sartre va considerata da più punti di vista. Rispetto al pensiero moderno storicista-immanentista (negazione dell'essere, negazione di Dio) essa ha il merito innegabile (che è, del resto, comune ad altri pensatori esistenzialisti o no, ma solo Sartre si spinge fino in fondo) di trarre le estreme conseguenze a cui si arriva attraverso il vicolo cieco dell'uomo che comincia da sè e a sè stesso torna, di decolorare tutti gli idoli e di svuotare tutti i miti dell'umanesimo assoluto (compreso quello marxista), per cui oggi si può dire che l'uomo non ha una natura o un'essenza data e che Dio è assurdo, come sostiene lo stesso Sartre, ma si può essere più «entusiasti» di queste «scoperte», non si può dire che ciò importi una più critica e più valida fondazione dell'uomo e dei valori spirituali, ecc.; nè andare in cerca di diversivi e di espedienti per dare un qualunque senso positivo all'esistenza, come capita pure ad alcuni esistenzialisti, senza sostituire alle precedenti altre menzogne di altre idee elevate con un dogmatismo meno scusabile e più ingenuo di quello dei divinizzatori dell'uomo e del mondano del passato e del nostro secolo. In questo senso la posizione di Sartre, tra tutte, è la critica più esplicita, radicale, brutale dell'immanentismo. Ma, appunto perchè tale, è polemica e solo negativa: spingendo agli estremi i presupposti e le conseguenze dell'immanentismo e dell'umanesimo assoluto, Sartre si lascia sfuggire quanto di positivo e di recuperabile vi è nell'immanentismo stesso e ubbidisce solo al gusto di portare al massimo di dissoluzione quella concezione della vita, che pure è la sua. Per conseguenza, non bisogna esser tanto facilisti da accettare Sartre come l'immanentista dissolvitore dell'immanentismo e dello umanesimo ateo, tirare un frego sul pensiero moderno e su Sartre stesso e tranquillamente concludere che si può tornare indietro ad alcuni secoli fa. Questo limite della critica sartriana nei confronti dei «professori» che credevano che, negando Dio, tutto restasse come e meglio di prima, diventa limite ancora più grave se considerato nei confronti della filosofia propria di Sartre. Ecco: Sartre dogmaticamente accetta e ratifica l'immanentismo storicistico, materialista ed ateo; accetta la dialettica di Hegel e il metodo fenomenologico di Husserl, l'uomo annientato dal peccato del protestante Kierkegaard (ed anche dei giansenisti), l'uomo «materia» di Feuerbach, Marx e Freud, l'essere come «mondanità» di Heidegger e a tutti dà ragione, solo che ad Hegel dice che l'antinomismo dialettico è senza sintesi, ad Husserl che non c'è nulla che risolva le contraddizioni, che stanno lì e che bisogna limitarsi a descrivere, al materialismo dialettico che il progresso sociale e il paradiso terrestre sono miti, ad Heidegger che l'ontologia dell'essere come essere-nel-mondo è ontologia del corpo e che il primato appartiene alla «cosa» massiva, compatta, di fronte alla quale noi ci sentiamo *n'être rien*. Per conseguenza la critica di Sartre muove da presupposti dommatici; o meglio, la sua posizione è approfondimento critico dell'immanentismo ateo accettato però dommaticamente; o meglio ancora: è posizione critica (negativa) che tutto mette in questione dell'immanentismo ateo, tranne l'immanentismo stesso. L'immanentismo ateo o materialista, ecc., dice: Dio non esiste e bisogna toglierlo dalla testa a chi ancora l'ha tanto dura o immatura da tenercelo dentro, e tuttavia (anzi, proprio perchè non esiste) le cose vanno meglio di prima e l'uomo *si fa* questo e quello; Sartre ribatte: Sì, Dio non esiste ed è assurdo ed inutile il tentativo dell'uomo di farsi egli Dio, e allora, tutto è permesso, tutto è assurdo, tutto è gratuità, cosa massiva e spessa e l'uomo *si fa* questo o quello, ma è sempre niente e non vi è nulla di serio nella vita. Ma allora quel che veramente vi è di gratuito e di non serio è proprio la posizione di Sartre, il quale si assume «criticamente» l'immanentismo nelle sue conseguenze, fa che queste siano coerenti con le premesse, dimostra come sia tutta mitologia la morale laica, la libertà laica, il progresso laico, ecc., e come da quelle premesse la conseguenza sia l'uomo tutto materia con niente di spirito e niente di umano, e poi, dopo la «critica» delle conseguenze, mantiene «dogmaticamente» ferme le premesse e di quello che è lo «sfasciamento» di una filosofia, la dissoluzione di un principio, ne fa lo «sfasciamento» dell'essere come tale, la dissoluzione dell'uomo e conclude: «questo è l'uomo», «questa è l'esistenza». Che è come dire che egli si assume la crisi dell'immanentismo come «crisi» dell'esistenza, di essa costitutiva e in cui essa si risolve, per cui l'esistenza, l'uomo, la filosofia, come tali, sono frattura, rottura, nulla. E così il distruttore di tutti i miti tiene gelosamente in vita il mito che ha generato tutti gli altri. Sartre pertanto dissolve le acritiche conseguenze positive dell'immanentismo e lascia in piedi, con totale acrisia, l'immanentismo nella sua

Continua a pag. 5.

Michele Federico Sciacca

SOMMARIO

Letteratura

Filosofia-Storia-Scienza

Arte-Musica

SIMULACRI E REALTÀ

QUARTA EDIZIONE

In un volumetto stampato nel 1869 e destinato «al comodo di coloro, i quali hanno già imparato un pochino a leggere e bramano avanzando nella lettura, acquistare cognizioni pratiche ed utili al vivere civile», trovo nelle prime pagine alcune massime che oggi sono incomprensibili.

Queste massime sono scritte a grandi caratteri e le parole di esse sono scomposte in sillabe. Così, trovo scritto: «il su-do-re de' po-ve-ri va-le co-me o-ro pu-li-to». La divisione in sillabe vuole essere di ausilio a lettori che cominciano appena a compitare. La massima presuppone, simmetrica, un'altra sentenza. Che cosa varrà il sudore dei ricchi? Oro? Ad ogni modo, se oro vale, non è oro pulito. E allora è oro sporco. Un'altra massima, pur essa sillabata, ricorda che «chi accumula oro colle bugie, cadrà nei lacci della morte». Notate: non dice che quel bugiardo morirà, ma incapperà nei lacci della morte: il che significa che sarà strangolato dalla morte. Brutta morte!

Tuttavia, dopo aver ammirato l'icasticità di queste sentenzione, mi convinco che in quell'anno di grazia 1869, gli uomini eran di pasta dolce. Pensavano che l'oro si potesse accumulare con le bugie. Le bugie sono sempre peccatuzzi. Ci vuol altro oggi che bugie per accumulare oro. Ci vogliono delitti, assassinî, furti, guerre.

Ora comprendo perchè il libretto ebbe soltanto 4 edizioni.

Qualche anno dopo le massime erano già **incomprensibili.**

IL GUSTO DELLA VITA

Un giornale ha avuto la buona idea di raccontare sulle sue pagine che cosa si fa (di buono, naturalmente) in una delle tante città.

«Questa mattina padri e madri hanno condotto 2.200 bambini nei 18 giardini d'infanzia.

Gli operai han continuato la costruzione di 12 case a due piani.

Cinquemila libri sono stati inviati alle 57 biblioteche della città.

La posta ha trasmesso 664 telegrammi.

In tutta la giornata 110 negozi, 4 sale da tè, 63 ristoranti, 52 buffets, 3 caffè e il grande ristorante "Dniepr" sono stati frequentati di clienti». Altre due o tre notizie festose ci tracciano un quadro ridente di questa fortunatissima città, la quale tra l'altro ha il privilegio di avere un giornale che invece di rattristare i suoi lettori con la cronacaccia dei delitti, dei suicidi, dei furti e di altre miserie, narra la gioconda vita di lavoro, circonfusa dalla speranza.

C'è tuttavia una sola cosa che mi lascia perplesso. Il giornale dice che la giornata descritta è una delle tante giornate, una giornata abituale. E tutto è credibile. Tutto può essere abituale. Un dubbio però circa l'invio di 5 mila libri alle biblioteche, mi par legittimo. Ogni giorno? Fortunata è la città, fortunato il giornale che va a pescare proprio quel giorno in cui i libri fan festa.

Il nome della città? Dal fiume, il Dniepr, è facile indovinarlo.

IL NOTO E L'IGNOTO

Tra Verità e costruzione una differenza dovrebbe essere ed in effetti c'è. Scompare però codesta differenza in due zone: in questa zona temperata che è la scuola, e nell'altra zona torrida che è la politica.

Nella scuola la differenza è cancellata dalla presunzione che l'insegnante deve saper tutto e che suo dovere è quello di nascondere le incoerenze, i limiti, le lacune dell'umano conoscere. Tutto deve essere chiaro, logico, limpido.

Che ciò che si conosce debba avere queste caratteristiche è ragionevole. Ma anche quello che ignoriamo debba essere chiaro, logico, limpido è contraddizione in termini.

Ecco perchè ci diamo a costruire con materiale vero e materiale falso, dimenticando che chi insegna deve al suo alunno la Verità e non la costruzione. Non abbiamo il diritto di falsare, per renderlo chiaro, un problema. Uno sguardo totale è sempre semplificante, e può toccare gli estremi della deformazione.

Se il ragazzo si convince ad esempio, che la sintesi a priori è tutta in quelle quattro formulette del sommario, giunge presto a credere che la filosofia è una divertente cosa, facilmente espugnabile, e in fondo priva di interesse.

Per amore di chiarezza riduciamo la filosofia al giuoco della dama, il quale peraltro finisce con l'essere noioso.

E' noiosa la filosofia, gridano tutti. Ma si tratta di quella filosofia, ridotta a giuoco di concettuzzi, tondi come le pedine.

Varius

PRAZ E GLI EROI VITTORIANI

E' sempre più evidente ormai e darei quasi per dimostrato che una critica estetica la quale non si distacchi dai testi, una critica crociana di più o meno stretta osservanza, quale è quella di molti epigoni del Croce, si riduce assai spesso a mera amplificazione sulla falsa riga dei testi, a pura e semplice parafrasi che alla lunga stanca o tutt'al più invoglia a leggersi gli autori; una critica che nel maestro si giustifica solo in quanto fa perno in una saldissima struttura speculativa e organizzazione polemica di cui i singoli saggi sono semplicemente paragrafi e paradigmi o esempi e han valore nel quadro della monumentale opera del filosofo e dell'erudito.

L'opera critica e saggistica di Praz è orchestrata in tutt'altra maniera, ha tutt'altra ossatura e impalcatura. Fondata e sostenuta in una vasta e impeccabile erudizione, il gusto dell'autore e i temi dominanti della sua vocazione vi si asseriscono con rara fermezza, e vi si ambientano con singolare duttilità, al punto da scoraggiare, come prevedendole e prevenendole, ogni sorta d'obiezioni. Praz in altre parole finisce per convincere anche dove si vorrebbe contraddirlo; e il suo segreto di scrittore e di maestro: i suoi libri e i suoi metodi possono perfino sconcertare ma alla fine incoraggiano i suoi lettori e i suoi allievi. Nei nitidi profili prospettici dei suoi saggi, l'estro, il gusto e la erudizione s'integrano e s'amalgamano in una prosa nutritissima, succosa e sostanziosa, ben tornita e levigata che non s'intende se non si prova. Al recensore resta poco da dire: non può altro che raccomandarne la lettura. Cerchiamo di vedere più da presso il suo ultimo libro: «La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano», Sansoni, Firenze. L'atteggiamento antieroico e antiretorico è in certo modo una costante in tutta l'opera del Praz, dal quale di certo non ci attenderemmo un libro alla Carlyle sul culto degli eroi, e il suo saggio famoso «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica» (non senza motivo apparso in inglese col titolo *Romantic Agony*) non è davvero esemplato sulla critica romantica, tutto è fuorchè un'agiografia. Non che i miti eroici non abbian per lui senso e valore, ma solo in quanto e quando si cristallizzino e si plachino in una forma o figura, e più o meno felicemente e compiutamente si decantino e s'esauriscano in una moda, in un canone del gusto, in un emblema. Egli interpreta cioè il mito e lo analizza nella meditazione artistica: le tele di Delacroix, poniamo, o la pittura la scultura e l'arredamento neoclassici; l'azione eroica o comunque memorabile non gli si «illustra» per se stessa, ed è significativa in proposito la sua diffidenza di Hazlitt col suo culto dell'energia fisica e il suo scarso amore dei libri, quello Hazlitt la cui prosa difetta di «quel non so che di *ondoyant et divers* che si ritrova in tutti i grandi saggisti», quel non so che cioè che lui stesso possiede *ad abundantiam*; non meno indicativa la sua predilezione per Lamb o Pater. Ma d'altro lato, o forse dallo stesso, Praz è troppo colto ed esperto di libri e d'arte per imporre di prepotenza i suoi criteri e i suoi gusti, o per rovesciare violentemente certe posizioni tradizionali che, per il solo fatto d'essere state assunte e mantenute, devon pure avere un peso e un valore, sia pure di semplice unità pratica o di riferimento. E in questo senso è interessante vedere come nella «Storia della letteratura inglese» egli abbia mantenuto, eccezion fatta per il Romanticismo, le ripartizioni tradizionali e convenute, pur muovendosi a suo agio e arbitrio in quegli schemi e scrivendo un libro originale in cui impegna la sua responsabilità e afferma in pieno la sua personalità di studioso. Si veda per esempio, per un confronto con l'atteggiamento ultrapolemico di Croce, la cautela con cui ha trattato i critici delle vecchie scuole.

Il libro in questione è ben riconducibile a una tesi, già asserita nel titolo, ma è tesi ampia ed elastica che non s'indurisce mai in formule rigide. La tesi è peraltro facilmente riportabile alle linee direttrici o diciamo piuttosto generatrici di tutta l'opera di Praz. Un'epoca non condiziona in senso assoluto gli artisti che in essa vivono, come volevano i campioni del positivismo, tuttavia nessun artista è mai indipendente in senso stretto dal proprio tempo nè da influssi d'una cultura che è il retaggio dei mortali che lo hanno preceduto, per quel tanto che direttamente o indirettamente viene a conoscerne. L'attività fantastica, tanto legata anch'essa alla storia della cultura, non può postularsi, nei modi della critica romantica, come assoluto, nemmeno nei maggiori, nè può romanticamente guardarsi *sub specie aeternitatis*, quando è soggetta necessariamente ai *«Grenzen der Menschheit»*. Giacchè le leggi fondamentali della condizione umana non si mutano per mutar di tempi, esiste in effetti una sorta d'ideale contemporaneità nelle arti che autorizza i più sottili e i più audaci confronti. Nessuna generazione, nell'arte come nel pratico operare, può mai produrre la novità assoluta, ma certe particolari tendenze ed esigenze, presenti latentemente nello uomo da sempre, possono prevalere o addirittura esplodere in certe determinate epoche. Così, per esempio, il *trobar clos* o le varie forme del Barocco nelle arti figurative e nella poesia dell'Europa. Donde è legittimo e salutare che l'erudito indaghi queste manifestazioni del genio e del gusto nelle epoche della loro prevalenza. Altro è, poniamo, un caso di tifo da un'epidemia o una battaglia con cento morti da una con centomila: un fenomeno va guardato non soltanto nella sua essenza ma anche nelle sue dimensioni. Ricordo un mio compagno di liceo, futurista, il quale sosteneva che l'eroe di Omero che brandisce l'asta non è più concepibile nell'epoca degli anonimi eroi dell'aeroplano: aveva torto, ma aveva anche le sue ragioni e in certo modo precorreva i tempi. Negli scrittori dell'epoca vittoriana si riscontra una stanchezza e sazietà dell'eroe concepito come creatura superiore, si cerca più o meno dichiaratamente e più o meno consapevolmente di produrre e d'esprimere un tipo più attuale e più normale di personaggio, che poi vuol dire un diverso e più accessibile tipo d'eroe. Sul fenomeno hanno senza dubbio influito cause economiche, politiche, sociali: la progressiva svalutazione dei capitali mobili e immobili, la graduale democratizzazione della società, le croci e le delizie dell'industrialismo, ecc. Di tutto questo complesso di fatti l'autore, giustamente, appena tocca, dandolo per presupposto. La tendenza era già implicita negli stessi romantici, in quelli almeno che vissero a lungo, se non altro come difesa e istinto di conservazione, meno latentemente ai nostri occhi che ai loro, e l'autore indaga sottilmente gli aspetti borghesi o Biedermeier nell'età matura di scrittori come Wordsworth, Coleridge, Scott, lo stesso De Quincey in cui sono meno apparenti. C'era in loro dell'altro, naturalmente, e l'autore, con un ponderatissimo senso della misura, non ha mai sacrificato la prospettiva d'insieme al particolare, ma solo ha voluto fermare l'attenzione del lettore su quel particolare, copiosamente documentandoglielo e genialmente illuminandoglielo. Talchè non è mai incorso nell'errore prospettico di lasciare nell'ombra tutto il resto per meglio scoprire il dettaglio che lo interessava o persino lo appassionava e i saggi che compongono il volume si leggono come altrettante monografie ricche di apporti preziosi anche al di fuori del tema fondamentale dell'indagine: se lo scrittore ha fermato l'attenzione del lettore su un aspetto prevalente, non ha però trascurato gli altri aspetti e nemmeno li ha ad esso subordinati. E anche dentro il suo tema, non ha ridotto a un denominatore comune i vari autori che ci presenta, il che avrebbe ingenerato monotonia, o degenerato in approssimazione, ma anzi ci ha lumeggiato tanti aspetti diversi del Biedermeier quanti sono i loro volti: Macaulay col suo positivismo a oltranza, la sua insensibilità all'arte, la sua idolatria del benessere e, *dulcis in fundo*, il suo talento per il racconto e l'episodio storico; Thackeray con la sua *pruderie* e la consapevole smontatura dei personaggi; Trollope con le sue analisi minute e perspicaci dell'io cotidiano; Dickens con la sua costante aspirazione al quieto vivere cui fan contrasto la mania del sensazionale e le ossessioni e gli aspetti morbosi della sua natura; George Eliot con i suoi mal confessati e non mai risolti conflitti di coscienza, la sua wordsworthiana contemplazione della natura e delle esistenze umili e ambientate nella natura, le sue stemperate convinzioni positivistiche, e un intimismo che prelude al James e quasi presiede o concorre alla formazione di Marcel Proust (i rapporti diretti e indiretti fra questi e la Eliot ci vengono qui sottilmente e puntualmente analizzati). Certo, un Thackeray e un Trollope, per vie diverse ma convergenti, entravano meglio degli altri nella prospettiva, e più perfettamente quadravano con le intenzioni dell'autore, e nei confronti di Trollope può ben dirsi che Praz, proprio nell'approfondirlo come campione del Biedermeier, ce ne ha dato il meglio e la quintessenza, anche attraverso una sapientissima dosatura della citazione. Ma i sintomi

Continua a pag. 6.

Augusto Guidi

STORIA E CIVILTÀ DELL'ORIENTE

Per la coraggiosa iniziativa dell'editore Francesco Vallardi sarà possibile aver in Italia, entro breve volger di tempo, una nuova Storia Universale, compilata da uno scelto gruppo di specialisti dei vari periodi, sotto la direzione dell'infaticabile prof. E. Pontieri. Nessuno può avanzare pregiudiziali metodologiche sull'impossibilità di storie universali perchè qui si tratta di una serie di monografie raccolte e coordinate, col vantaggio che ciascun collaboratore «centra» un tema, vi porta il meglio delle sue ricerche, aggiorna sulle discussioni ad esso relative; invece non c'è il danno di veder appiattirsi il corso storico in una uniforme sequenza, narrata da una sola persona, la quale — per quanto competente e sensibile — non può saper tutto e, quel che più conta, non può rivivere tutto dall'interno in modo da attualizzare la storia narrata.

Se dal mattino si deve giudicare il giorno, dovremmo dire che il primo fascicolo teste uscito non poteva aprir meglio la serie e bisogna rallegrarsi col direttore per la mano felice avuta nella scelta del giovane autore e con quest'ultimo per aver saputo trovare il «tono» giusto in una impresa nella quale mancavano precedenti in Italia: infatti noi abbiamo o storie universali dovute ad un solo autore (Bartsagallo) o volumi a sè stanti di una storia politica d'Italia (presso lo stesso editore F. Vallardi) o pochi volumi affidati ciascuno, o più d'uno, ad un solo autore (presso Mondadori la Storia illustrata d'Italia); nella collezione ora iniziata la collaborazione è molto più numerosa ed il collegamento tra le diverse parti molto più stretto che nelle iniziative già esistenti.

Che cosa vi è dunque in questo *Oriente antico* di Sabatino Moscati (Milano, 1952, pp. 120)? nella premessa l'autore mette le mani avanti osservando che «... estremamente duro, e raramente grato, il compito di redigere una breve storia dell'Oriente antico» perchè «di necessità l'autore non può esser specialista se non di uno o di pochi tra i molti settori di quella storia, il materiale va raccolto in gran copia, ma poi compresso o eliminato per molta parte; l'esigenza dell'aggiornamento nelle scoperte, negli studi, nella sempre mutevole cronologia implica un ingente e costante lavoro così sui singoli punti come sui loro riflessi d'ambiente». Tuttavia il lettore medio (i competenti potranno discutere punto per punto, ma questo esula dai criteri della pubblicazione e tanto più da quelli di questa presentazione) è soddisfatto perchè, come dice ancora il Moscati, ha la possibilità di dare un rapido sguardo sopra un vasto orizzonte; però si tratta di una visione non superficiale o generica ma «organica delle linee direttive della storia»: in essa sono stati individuati e descritti «di quando in quando in dettaglio documenti e monumenti di particolare significato». Inoltre è stata cura dell'autore mostrare la conoscenza di quella storia «com'è, in costante evoluzione, attraverso il riferimento agli studi recenti che contribuiscono a mutarne la fisionomia e merce la redazione di una bibliografia sufficientemente estesa».

Tali dichiarazioni, piene di scrupolo, dimostrano ancora una volta la bontà di siffatte iniziative e confermano l'utilità dell'alta divulgazione, come ora si suol dire, che ha altri illustri esempi da noi nei volumi dell'editore Marzorati, nella Guida dell'avviamento della civiltà latina or ora edita a cura di V. Ussani e F. Arnaldi ed in altre pubblicazioni. Qualcuno ritiene, invece, che sia fatica sprecata perchè lo specialista ricorrerà sempre ad altri mezzi di studio e il largo pubblico preferirà opere più facili; al contrario, ritengo che se i vari collaboratori fanno seriamente, non lasciando soltanto cadere le briciole del loro sapere ma dando il meglio di sè, si riuscirà un po' per volta ad elevare il livello culturale, abbattendo pregiudizi e luoghi comuni, correggendo errate opinioni tradizionalmente ripetute e si contribuirà a diffondere letture serie anche se non troppo «tecniche».

In conformità ai criteri generali della collezione, il Moscati ha concentrato il suo interesse sulla storia politica, dando ad essa la parte maggiore del racconto, ma anche ogni altro aspetto della vita civile di quegli antichi popoli è stato da lui considerato. I vari capitoli comprendono così, dopo un primo paragrafo intitolato «storia» altri paragrafi dedicati alla «religione, letteratura, arte, diritto ed amministrazione dello Stato». Dopo un primo capitolo introduttivo, diviso in quattro parti, concernenti «le premesse della storia, la cronologia dell'Oriente antico, gli albori della civiltà e la protostoria fino al 2600 av. Cr.», il Moscati considera «gli inizi dei grandi imperi dei Someri e Semiti in Mesopotamia e l'antico Regno in Egitto»; poi passa col terzo capitolo alla prima metà del secondo millennio av. Cr. (gli Amorrei e l'impero di Hammurapi; il medio Regno in Egitto), poi via via continua lo studio del nuovo Regno in Egitto, degli Hittiti, gli Hurriti, l'età cassita in Babilonia, gli Assiri. Infine un densissimo quinto capitolo abbraccia «l'unificazione e il crollo dell'impero in Oriente dal sec. XII al 322» e cioè parla del nuovo impero assiro, degli Ebrei, Caldei, della decadenza egiziana e, per ultimo, dei Persiani.

Come si vede da questo breve sommario, il quadro disegnato dal Moscati è unitario, ossia egli intende per civiltà dell'antico Oriente quella svoltasi «nella zona in cui s'incontrano tra grandi continenti». Non tutti gli studiosi precedenti avevano fatto così, e lasciavano fuori l'Egitto da un lato e l'Asia Minore dall'altro, ma il nostro autore, pur riconoscendo che «la lunga barriera del Mar Rosso e del deserto arabico dà all'Egitto una relativa autonomia nel quadro dell'Oriente antico», ha ritenuto di poterlo togliolare perchè «nel secondo millennio a. C. lo Egitto più decisamente interviene a costituire parte integrante della storia di Oriente». Tuttavia la redazione delle pagine ad esso dedicate è stata affidata a S. Bosticco ed i paragrafi relativi sono contrassegnati con un asterisco.

A questo punto dovremmo entrare nel vivo della trattazione e riassumere, anche solo a grandi linee, il contenuto del volume; ma poiche è impossibile farlo senza troppe omissioni e, di conseguenza, col pericolo di falsare il pensiero dell'autore, le prospettive da lui fissate, è meglio rinviare senz'altro alla lettura di quelle pagine, così dense ma chiare, ed invece concludere con le osservazioni che il Moscati stesso ha voluto fare al suo lavoro; egli si è chiesto, cioè, «se e fino a qual punto» e dato a noi di conoscere la storia dello Antico Oriente perchè «per lunghi secoli e per alcuni popoli si posseggono solo due o tre notizie mai sempre sicure» e perciò «la nostra ricostruzione è forzatamente, solo, la giustapposizione di quegli scarsi elementi». Si aggiunga poi che anche la qualità delle notizie è deficiente: «noi giungiamo a ricostruire l'aspetto esterno di una vicenda, ma ci vien meno la comprensione dei suoi più intimi moventi, del suo significato». Ciò malgrado non dobbiamo scoraggiarsi; «le vicende di quel mondo costituiscono sempre un'esperienza storica immensa. In una regione connessa da parte a parte senza soluzione di continuità e cinta all'intorno da zone in cui più tardi si affaccia la storia, attraverso millenni di continue alterne vicende, la società si evolve ininterrottamente dalle caverne ai villaggi, da questi alle città, dalle città alle nazioni e agli imperi; gli uomini, in fecondo mutuo intercorrere, si danno leggi e governi, creano giganteschi monumenti, tramandano alle lettere i loro ricordi e la loro fede». Nè si tratta di un mondo chiuso, scomparso con la caduta politica dell'ultimo impero; lo Oriente ha donato a noi la scrittura, le matematiche e l'astronomia, un'esperienza religiosa altissima, ben si può dire che le successive vicende storiche dell'umanità, senza la conoscenza di quelle dell'Oriente, «non hanno senso, nè possono intendersi».

Non posso terminare senza far cenno delle numerosissime e ricche tavole in nero ed a colori che abbelliscono il volume: in oltre 30 fogli fuori testo è raccolta una documentazione imponente e difficilmente reperibile dai vasi ai sigilli, dalle statue alle tavolette, dai templi alle piante dei palazzi e di intere città, dalle vedute di rovine ai vari tipi di scritture, ecc. Inoltre vi sono una larga bibliografia, tavole cronologiche, carte geografiche per aiutare il lettore ed introdurlo in un mondo che, pur così lontano e diverso da noi, presenta tanto interesse per coloro che lo sanno intendere. Il Moscati è il benemerito «maestro ed autore» in questo viaggio quasi fiabesco.

Paolo Brezzi

DUE FOGLIETTI

MONTALE E DE PISIS

Il terzo libro di Montale ha posto tutte le premesse «romanzesche» per nascere; ideali premesse, radici che affondano nel terreno raro e difficile delle Occasioni, difficile, dico, per la fedeltà che esse dimostravano a un assunto e per le vane speranze di cui esse si pascevano, e un verzicare nuovo, ugualmente difficile, ma aperto, crescere nell'aria. Un antefatto, che dissi altrove l'esperienza petrarchesca di Montale (Finisterre, per intenderci), e un «dopo il fatto», apertissimo, in cui il fatto, il punto nuovo di Montale, si prolunga desquamandosi, esso così reale, a nuovo fantasma; non il fantasma che salva delle Occasioni, ma un lievito di vita i cui frutti hanno il colore del sangue. Così il processo non è più dal nulla alla vita impossibile, ma dalla vita impossibile a una pietas della vita che non può dirsi il nulla, ma la morte: il fantasma è il distaccarsi necessitato dalla vita, da qualcosa che è, per un più di vita, che è il nero miracolo cui l'uomo, trepidando, può assistere. Ma qui volevamo impegnarci non in un discorso critico, ma solo indicare di questa nuova dialettica montaliana un punto pateticissimo: le brevi poesie delle quali alcune leggemmo sul num. 30 di «Paragone», rappresentano, diciamo per esprimerci ancora per analogia con le Occasioni, i mottetti di questo terzo libro: cioè un periodo di particolare, fulminea presenza non nell'assenza pura, ma in un assentarsi dalla vita impossibile: «lasciando un dove», per usare le parole del poeta. La giaculatoria, quasi diremmo, acquista il suo sapore dalla geografia. E ci accorgiamo che quanto più la vita, questa vita, è presente, tanto più, per dirla con Leopardi, «a bruno veste il frutto indurato, e par che ondeggi», tanto più il poeta chiede il bruno: sul fuoco che cova, sulla tomba che non vola solo «il tuo sguardo che la sfida» può cadere, posarsi. Ecco la particolare «impossibilità» di questa vita. Ci ricordiamo di altri angeli, e di un'altra guardia: i «due angeli con due spade affocate» che sorvegliano la valletta dei principi, i peccatori danteschi che hanno speranza di salvezza, dagli assalti quotidiani del serpente. Già i Mottetti si chiudevano in un indurarsi del tempo in quella «lava» in cui è incassata la moneta che brilla sul tavolo. Cioè il tempo, se misurabile, lo era come è avvertibile la stretta di una morsa, qualcosa che si richiude sulla vita individuata; nel perdersi di un antico fuoco, questo era durare, cioè avviarsi a un'impassibilità, alla stretta della morsa. In fondo è «il torchio del nemico muto Che preme...»; così si condensano i «ghiaccioli» da cui il poeta libera la fronte di colei che ha traversato «l'alte Nebulose». L'occasione era che «l'altre ombre che scantonano Nel vicolo non sanno che sei qui»: essere qui, era una mera coincidenza, per un annullarsi reciproco di serie negative: era la natura che elideva se stessa, per sbaglio; e l'ignoranza, solo l'ignoranza, salvava. Ma già «La vita che sembrava Vasta è più breve del tuo fazzoletto». Perchè il poeta aveva bisogno di tirare le somme, di arrivare a un punto, a una prima conclusione, seppure del tutto relativa. Ora, «col rovescio del binocolo», con un immaginario binocolo rovesciato che tien lontana la vita su cui si brancola, pericolosamente fattasi sotto, la vita che sembrava breve può essere immaginata più vasta di quel fazzoletto. Montale è sul punto di questa «illusione» ottica: il suo romanzo parte di qui, una volta scopertosi tra le mani un binocolo rovesciato. Allora la terra s'empie di domande, di presenza, di leggi, di una irrevocabilità da tentare: s'apre il romanzo, in equilibrio sul punto focale di quella illusione; e la «fossa fuia», se messa a fuoco, scopre le anime che lucolava. Le anime, nel loro «dove», sono inseguite; così come il loro punto di partenza è ricercato e rispettato oltre l'occasione, per un allargarsi del tempo in un atto di carità crescente. Al vano e fulmineo presente subentra un «dove» radiante. Per usare ancora un verbo dantesco, al poeta occorre sapere come la creatura «s'induova».

●

De Pisis dipinge per trovare le dimensioni del quadro: i suoi cenni messi giù per non perdere il filo, sotto la rapidità del dettato, appartengono però a un «sistema» che è quello che conta vedere. Da un centro emotivo essi spaziano a conquistare, con ignota felicità, quanto è più possibile intorno; si fanno strada violentemente irraggiandosi; il colore deriva da questo urto e da questo riffrangersi all'estremo di sè, contro quella invisibile barriera che tende intorno a chiudersi e a soffocare quel nucleo. La «pagina bianca» De Pisis se la conquista dunque attraverso un assiduo lavoro pittorico: cioè la libertà che essa comporta, tutto il possibile che essa pure apre dinanzi. Prima De Pisis non è padrone che di un nucleo emotivo che deve evolversi senza distruggere le sue facoltà fecondatrici entro un grigio universo, in un mondo adimensionale. Si parla di felicità di De Pisis; ma il suo è un lavoro assiduo e paziente per non lasciarsi soffocare e distruggere dalla morsa. Solo con la pittura questo pittore respira, allarga l'orizzonte, arriva a definirne certi limiti, e direi li tocca; di più: direi li crea. Il colore non ha altra qualifica oltre quella di mantenere aperto lo spazio conquistato: colore violetto, rotto, liso o puro, perchè è quanto resta di questa perpetua lotta al limite oggettivo. Il segno si posa sulla tela quando ha finito la sua traiettoria, al termine di un impulso che però esso lascia tutto supporre. E alla fine il quadro di De Pisis noi potremmo assomigliarlo a un oggetto tutto punte, che so, a un riccio, a un polipo, a un'asteria. Il segno perfora, a raggiungere le dimensioni che questo «oggetto» avrà, un mezzo resistente, e persino opaco. Solo da ultimo De Pisis è libero: finito il quadro, cacciati gli incubi con questi suoi segni esploranti, con un colore in avanscoperta, sacrificato alla rapidità dell'azione, alla fulmineità della sorpresa. Solo così l'ignoto può essere vinto e ribattuto. Col quadro De Pisis ottiene il silenzio e la pagina bianca, ho detto: la libertà del possibile è alla fine del suo lavoro, non all'inizio. Perciò non si può parlare per lui di impressionismo; e semmai capovolgeremmo i termini della questione. I suoi «abolis bibelots d'inanité sonore» (diciamo, al caso, «lumineuse», strutturale) sono il monotono riacquisto di una felicità perduta: quella che gli impressionisti hanno dilapidato sugli oggetti «sicuri» della tradizione (1).

Piero Bigongiari

(1) Segnalo qui la fitta, puntuale analisi che dell'opera del pittore compie Giuseppe Raimondi nel suo *De Pisis*, Firenze, Vallecchi, 1952 con un'antologia critica e bellissime riproduzioni a colori e in nero.

LE POETICHE ITALIANE
DA MARINETTI A UNGARETTI

Le principali poetiche italiane del Novecento — futurismo, surrealismo, ermetismo — sono strettamente derivate dal decadentismo francese, come ammettono quelli stessi tra i poeti italiani che, facendo dichiarazioni in merito alla propria arte, si sono richiamati di continuo a Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud e Verlaine (non sono mancati tentativi arbitrari di un accostamento addirittura al Leopardi, al Foscolo fino al Petrarca e al Dolce Stil Nuovo).

Perciò non pare inopportuno accennare a quegli aspetti del decadentismo di cui sembra legittimo cercare gli estremi sviluppi nella poesia del Novecento.

Decadentismo, si sa, come Romanticismo, è un termine che ha assunto via via significati sempre più ampi e anche tra loro contrastanti, di modo che non lo si può comprendere entro limiti nettamente definiti, anche se sia possibile per l'uno e per l'altro rintracciare una data come punto iniziale dell'aspetto storico del fenomeno, data che nel nostro caso è il 1885, poichè la parola decadente vi comparve per la prima volta a indicare un atteggiamento spirituale, assumendo poi nell'anno successivo un valore polemico e programmatico quale titolo di una rivista francese.

Tuttavia una definizione sommaria si potrebbe formulare in questi termini: il Decadentismo è la naturale conclusione di certe premesse del Romanticismo, alcune delle quali per eccesso di logica, a dispetto dell'antilogicità assunta come simbolo dal Romanticismo in opposizione all'illuminismo, alla fine costituiscono una reazione non meno romantica al Romanticismo stesso in quello che esso aveva avuto di più vitale.

In pratica: sul piano morale il Decadentismo ripudia gli ideali tradizionali appunto perchè tradizionali e da un iniziale compiacimento della propria interiorità in questo campo passa alla aristocratica esaltazione del proprio male, nel quale vede l'unica vera virtù. In questo senso la Scapigliatura Milanese può considerarsi una anticipazione italiana del decadentismo francese, ferme restando ben inteso le conclusioni contrarie, e cioè che agli scapigliati mancò lo spirito di ribellione al divino e insieme l'angoscia dell'uomo che, ripudiato insieme con gli altri anche l'ideale della religione, quanto più s'accanisce a negarlo tanto più confessa di cercare Dio.

Quest'angoscia dei decadenti e della stessa natura o di natura affine alla «noia» romantica (Leopardi, Foscolo) con questa differenza però che quelli avevano il conforto degli ideali e della poesia che consentiva di coltivarli sia pure sotto forma di nostalgia; questi invece hanno perduto ogni speranza ultrasensibile e dalla poesia si aspettano la rivelazione delle arcane strutture dell'universo. Anzi la poesia non è più e solo il conforto, ma, ripudiati tutti gli altri scopi che rendono la vita degna di essere vissuta, assume essa stessa la funzione di giustificare l'esistenza identificandosi con essa: estrema conseguenza, mi pare, della premessa romantica che la poesia deve essere il mezzo di cui l'individuo si serve per liberare il proprio «io» dalla realtà al di sopra della sofferenza lontana nella carne; e insieme è anche soluzione del problema della ineffabilità della poesia, perchè vivere significherà senz'altro comporre un poema.

Naturalmente — e siamo sul piano artistico — il Decadentismo non può rinunciare a servirsi della parola. Ma anche qui la negazione della tradizione è decisa ed evidente. La parola in quanto frutto di condizioni spirituali e sociali si è venuta caricando di significati che ne hanno deturpato quelli originari; perciò non potendosene fare a meno, le parole devono subire un trattamento di decantazione, per così dire, in modo da adeguarsi alle ricerche dei rapporti esistenti fra gli esseri del creato.

Per il presupposto stesso che non esistono realtà spirituali, ma esiste solo la materia, ricercarne la misteriosa essenza (che è poi ancora un ideale) sarà necessariamente difficile e comunque ineffabile il risultato della ricerca: alla parola pertanto, rinnovata come si è detto più sopra, viene affidato il compito di suggerire con approssimazione quanto il poeta ha potuto penetrare della realtà o, in altre parole, le reazioni spirituali delle sue esperienze. Certo anche in questo modo non si otterrà quella compenetrazione del mistero che la musica, più libera com'è da regole grammaticali e da significati tradizionali, è capace di dare; tuttavia se la parola acquisterà per così dire risonanze musicali e per essa il verso, il poeta sarà giunto molto vicino alla meta: anche questa è un'estrema conseguenza di una premessa romantica, cioè della necessità che la poesia si liberi dagli schemi e metri tradizionali.

Dopo questi superficiali riferimenti al Romanticismo sembra giunto il momento di accostarci più direttamente all'assunto, non senza aver prima precisato che il Decadentismo fu conosciuto in Italia quando già all'estero era giunto alla fase discendente e comunque non penetrò da noi con la crudezza degli atteggiamenti propri del protagonista di A. Re-Bours; infatti il D'Annunzio che, soprattutto nel Piacere, ha forti analogie con quel personaggio, sebbene sia il più grande decadentista italiano, deve considerarsi un alessandrino del decadentismo; nè si può dimenticare che notevolissima fu l'influenza esercitata sui poeti che qui c'interessano, specialmente sui più recenti ermetici, dal Pascoli, non certo decadente se non per i suoi modi espressivi, che gli mancò la negazione del divino. Tutto sommato cioè, il Decadentismo proprio in grazia del ritardo accennato trovò da noi un'accoglienza entusiastica sì, ma non priva di prudenziali remore opposte dal naturale equilibrio derivante dalla nostra grande tradizione classica.

Comunque la prima delle poetiche in questione, quella del Futurismo, sembrò sommuovere tale tradizione tanto gravemente che l'arte italiana si rifugiò presso i poeti in vernacolo, quali Salvatore Di Giacomo, Pascarella, Trilussa, Berto Barbarani, Testoni.

Il Futurismo (di cui credo inutile rifare qui la storia cronologica) accentuò il distacco dalla tradizione con modi violenti distruggendo tutto per il solo gusto di distruggere. Nel campo artistico condusse a conseguenze aberranti, quali il paroliberismo, la dodecafonia, il cubismo, l'esigenza decadente di un rinnovamento dei mezzi d'espressione precludendosi alla fine, per quel che riguarda la parola, la possibilità di esprimersi. Nel campo morale rinnegò decisamente il divino, esaltò ad opera dei più lontani seguaci la materia peccatrice sopra le virtù, negò ogni valore alla tradizione affermando che la realtà unica è il presente, anzi il futuro addirittura.

Alle critiche i futuristi risposero che il paroliberismo non era poi una novità tanto grave, perchè essa era stata preannunziata dal verso libero, mentre la rappresentazione a scompartimenti per così dire di un oggetto, nelle arti figurative, o di un suono, in musica, era la logica applicazione della norma positivistica secondo cui l'arte deve aderire intimamente alla materia (conseguenze del naturalismo).

Si parlò di scherzo paradossale giocato alla borghesia, alla quale i futuristi avrebbero voluto in queste forme somministrare un'arte degna della sua sensibilità grossolana; ma il gran numero di proseliti in Italia e all'estero (perfino in Russia), la durata del fenomeno, le interferenze con problemi sociali e politici attestano invece che si trattò di una esigenza spirituale connessa con il bisogno di rinnovamento insito nella moderna società.

Tale sostrato psicologico affiorò appunto sotto forma di ribellione, ma in ciò stesso ravvisiamo sviluppi del decadentismo, quelle in particolare del bisogno di libertà e di insofferenza per ogni pastoia tradizionale.

Sennonchè, passati i bollori della polemica, si dovette constatare che la realtà si sottraeva all'indagine da parte del Futurismo, mentre il problema insostituibile per l'uomo era appunto ancora l'uomo nei suoi rapporti con sè stesso e con il mondo, e la necessità di scoprirli.

Si ripresentò quindi un problema filosofico prima ancora che poetico, cioè l'elementare problema della conoscenza. Parve che le scoperte di Freud potessero venire in soccorso, ma lo sdoppiamento dell'individuo non portò nessun beneficio a chi si illudeva di cogliere l'universo e rinchiuderlo nella brevità del verso.

Tuttavia i poeti, compilando il manifesto del Breton (ma il manifesto non segna certo l'inizio del surrealismo, anzi lo riassume e quindi lo presuppone a sè anteriore) sperarono di aver trovato la chiave di volta per scoprire lo universo e se stessi. Infatti, se dei due «io» solo quello che agisce nel sogno, il subcosciente per intenderci, è libero dalle convenienze sociali, egli solo potrà darci la vera poesia che è per natura libera da ogni concettualismo e con la poesia la spiegazione, per prodigiosa e meravigliosa (il meraviglioso si è sempre accompagnato alle rivoluzioni artistiche) rivelazione, del mistero e la conoscenza della realtà. Poichè però quando il subcosciente agisce, l'uomo è in stato di sonno e quindi non può documentarne sensibilmente le intuizioni, il poeta dovrà crearsi uno stato di dormiveglia in cui, come al limite del reale con l'irreale, gli sia consentito di trascrivere le rivelazioni del subcosciente.

Limite, si è detto, tra reale e irreale, che per i surrealisti è come dire tra l'umano e il divino, al di fuori di questa realtà tradizionale, donde il termine surrealismo.

Ora, è chiaro, una documentazione ipnotica delle intuizioni non solo non ha significato logico, ma tanto meno valore artistico. Ecco allora ritornare in ballo il vecchio espediente poetico dell'analogia, richiamato in servizio — mi si passi la metafora — nonostante la sua secolare presenza nelle poetiche tradizionali. E l'analogia venne impiegata per fissare con immediatezza, ma anche con nuovi significati e valori del secondo termine, le impressioni destate in noi dalla realtà. Dico impressioni, perchè si tratta per lo più di vere e proprie sensazioni fisiche quelle che si

Continua a pag. 5.

Federico Pampanin

Gioacchino Toma

L'OTTOCENTO ALLA MOSTRA DEL MEZZOGIORNO

Questa « Mostra dell'arte nella vita del Mezzogiorno » che ha gioiosamente preso d'assalto il Palazzo delle Esposizioni in Via Nazionale, è dedicata alla presentazione, la più vasta possibile, delle attività artistiche e artigiane di due secoli, niente affatto, come si può vedere « l'un contro l'altro armati » se il panorama delle opere d'arte e di artigianato contiene saggi eloquenti di una vera « tradizione » meridionale, tutta nostra, fondata principalmente sul realismo prensile e diretto, sul pittoricismo innato e, d'altra parte, su quella tipica vena di sentimento poeticamente intimo e malinconico che sembra essere l'immancabile contrapposto alla festevolezza coloristica del più diffuso gusto del Sud.

Talvolta, come si osserva in modo caratteristico in Antonio Mancini, le due componenti dell'arte meridionale, poeticità malinconica e gioia di vivere, segnano addirittura due tempi d'una vita d'artista: mentre nel caso di Gioacchino Toma il tono piega decisamente verso l'intimità raccolta e liricamente sofferta e in Vincenzo Gemito il gusto per la vita assume aspetti impressionanti di realistico possesso.

Ma non anticipiamo questa rigida revisione d'alcuni aspetti dell'ottocento meridionale: accontentiamoci di sostare, in una visita « ad libitum » avanti alle opere d'arte che, in un modo o nell'altro ci interessano. Del resto il carattere dell'esposizione sembra fatto apposta per una libera scelta nella grande vastità della rassegna anche se, per ora, ci si voglia limitare agli artisti del secolo scorso.

Gioacchino Toma – Studio per la Sanfelice in carcere

Intanto per non cadere in giudizi sommari e bruschi, bisogna rammentare che il titolo della mostra è quello dell'« Arte nella vita del Mezzogiorno » nella formulazione del quale è implicita una valutazione che non deve precisarsi sulla singola qualità delle opere ma, si direbbe, deve insistere sul valore di queste nella vitalità meridionale che si manifesta anche attraverso l'arte popolare e l'artigianato.

Nè questo fatto dovrebbe turbare il giudizio estetico, se lo intendiamo esteso alle varie espressioni artistiche riconoscibili per determinati caratteri espressivi e preferenze di gusto. Anche a volerci appena soffermare davanti a quadri e sculture, ci accorgiamo infatti che proprio il loro intrinseco carattere ci riporta ad una tipica « storia ambientale » che li apparenta e li distingue.

L'inizio d'una presentazione abbastanza ampia della cosiddetta « Scuola di Posillipo » doveva necessariamente incominciare da Antonio Pitloo, questo olandese trapiantato a Napoli, che per vent'anni, fino al 1837, insegnando dalla cattedra di paesaggio all'Accademia di Napoli, ma assai più piantando il cavalletto lungo il Golfo di Napoli o nei pressi del Vesuvio, tenne a battesimo un « vedutismo » diverso dalla concezione scenografica e accademica allora imperante. Per quanto, trovandoci poi di fronte ai paesaggi di Giacinto Gigante, che fu pure suo allievo, si veda chiaramente come proprio in lui vada centrata la scoperta d'una libertà di visione e l'accento d'un autentico lirismo che non è più un trapianto, ma un sorgere spontaneo, già tutto napoletano; animata da un gusto d'invenzione per l'idillico pittorico la sua pittura raggiunge la « macchia » e la pennellata « abbreviata » per diretta emozione, come si osserva nelle vedute già quasi impressionistiche di Pozzuoli, negli studi di carattere pompeiano che ci riportano alla sua viva attenzione per lo stile ellenistico romano, forse inconsapevole perchè connaturato alla sua poetica fantasia.

Ci tornano in mente le belle pagine dei ricordi di Dalbono e Morelli, che Benedetto Croce acutamente disse più « gesticolante » che scritte, nelle quali la figura di Giacinto Gigante, anche se vista di scorcio, ci appare in tutta la patriarcale devozione degli allievi: quando s'accorgano che una grande quercia, tanto dipinta e amata dal maestro, è caduta, ed essi cercano che Giacinto Gigante non lo sappia, altrimenti, dicono « more isso pure ».

Paesaggi « amati », dunque, questi dei primi, veri napoletani dell'Ottocento, e visti talvolta con una limpidezza e una precisione di tratto che sembrerebbe contrastare con l'« estro » meridionale, e invece ritroviamo anche nei dipinti giovanili di Dalbono, prima che diventasse neo settecentesco, e persino nella « scuola di Portici » che pure tendeva all'impressionismo, con Marco De Gregorio, Federico Rossano, e soprattutto Giuseppe De Nittis del quale si hanno qui una ventina di dipinti e alcune incisioni.

Le pitture più « meridionali » dell'artista sono, però, quelle possedute dal Comune natale di Barletta, dove il fortunato pittore delle eleganze parigine, è ancora affratellato con i paesisti più tipicamente napoletani, pur distinguendosi per una sua nitidezza cristallina, della più alta qualità.

Accanto a questi artisti, avremmo volentieri veduto, meglio rappresentati, i siciliani Francesco Lojacono e Antonino Leto; sta bene che di quest'ultimo s'ebbe una mostra retrospettiva alla XIV Biennale, ma appunto da quel materiale poteva esser tratto qualcosa di più delle poche tele esposte, come di Lojacono, che ebbe autentica vena di paesista e seppe cogliere l'abbacinante luce dell'estate sulle strade bianche di polvere, sotto cieli di smalto, bisognava scovare studi e quadri importanti.

Le due mostre commemorative di Antonio Mancini e di Vincenzo Gemito completano le varie manifestazioni dedicate a questi due grandi artisti nel centenario della nascita.

Del pittore fervido e istintivo, che rimase sempre un fanciullo nell'animo, fino ai tardi anni, nato per dipingere come si nasce per cantare, molto è stato scritto e, proprio di recente Michele Biancale ha dedicato alla sua vita un ottimo libro, ricco di notizie inedite: ma ogni volta che ci accade di veder raccolte varie tele manciniane (come in questa mostra che ne comprende trentaquattro) si resta sorpresi della nativa ricchezza, talvolta gettata a piene mani, senza controllo e misura, posseduta dall'artista.

Di lui può dirsi che i difetti furono l'esagerazione delle qualità e che il giusto equilibrio si nota nelle opere giovanili, dove la sicurezza del mestiere affrontava i problemi dell'espressione con la trepidante freschezza dell'artista poco più che ventenne e dove al risalto pittorico dell'immagine non s'era sostituito l'inganno ottico: così, per esempio, nel sorprendente « saltimbanco », già della collezione Marchesi, tanti anni fa illustrato dal Cecchi, quando il geloso proprietario ci mostrava la sconcertante pittura conducendoci in un angolo appartato della galleria « Michelangelo » a Capo le Case: quel « Saltimbanco » che è, poi, lo scugnizzo amato dall'artista, personaggio analogo al « pescatore » dell'amico-prodigio, Vincenzo Gemito.

Ma di quest'ultimo, scultore grande e geniale, la mostra di Palazzo Reale a Napoli offriva più rari e singolari documenti plastici e disegnativi, tanto da convincerci che, anch'egli istintivo e senza cultura, toccasse il fondo d'un realismo appassionato, superando, con l'intensità quasi folle dell'attaccamento al lavoro, il diffuso cattivo gusto del suo tempo, lasciandoci opere definitive: « l'acquaiolo » il « ritratto di G. Verdi » « Maria la Zingara » il « Malatiello » del Museo di San Martino, i disegni d'una forza espressiva da sembrare più plastici delle stesse sculture. Quanto al « Carlo V » di cui qui si espone il modello originale in gesso, dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, per quanto assai più vivo e vero del marmo colossale, volentieri s'immagina che cosa sarebbe stata questa scultura gettata nel bronzo, materia per la quale, come gli scultori

Giacinto Gigante – Giardino di Donnaregina

Antonio Mancini – Il saltimbanco

ellenistici e cinquecenteschi, Gemito aveva particolare tenerezza. Eppure proprio questo gesso, pur così studiato e curato dall'artista, sente il manichino, e vi manca quella vita che, guizzante, imprevista, naturalmente fiorita dall'esperienza quotidiana, riesce ad imprimere per sempre nella nostra memoria, i pescatori e gli scugnizzi modellati dal pollice febbrile dell'artista irrequieto.

Comunque si vede ben chiaro di quanto la scultura di Gemito superi quella dei contemporanei Ximenes e Cifariello per esempio, e come si ponga accanto al migliore Rodin, avvicinandosi in maniera sorprendente ai saggi d'un grande pittore che, quasi cieco, dette mirabile vita alla cera, Edgar Degas.

Altra personalità che, isolandosi dal gusto pittoresco e sgargiante, giunse ad interpretare col suo sentimento raccolto e pensoso, quello che s'annida nel cuore dell'arte napoletana, (si pensi alla malinconia d'un Di Giacomo), fu Gioacchino Toma. Nato a Galatina e trapiantato a Napoli, animo appassionato di patriota, si rifugiò in un'arte intimista, sfuggendo alle tentazioni del quadro « a soggetto » e spontaneamente ridusse la sua tavolozza a pochi toni essenziali in cui la luce filtra dolcemente, come in un moderno Vermeer.

I suoi studi d'ambiente, gli indimenticabili corridoi e le stanze riverberate dei conventi, quel « silenzio delle cose » ch'egli seppe suggerire con l'estrema dosatura degli accordi, se lo fecero accogliere con qualche sorriso di compatimento dai contemporanei, (inebriati di « morellismo ») lo rendono più vicino a noi moderni che siamo in grado di intendere la delicatezza poetica, quasi crepuscolare, del suo mondo pittorico.

Non è dunque da credere che l'essenza dell'anima meridionale sia tutta nella festevole gioia pittoresca; questa ci viene incontro più facilmente, proprio perchè la ricerchiamo per non pensare: più a fondo, e forse più antico e vero, è il senso d'una vita seria e drammatica la cui vista non è altrettanto semplice a sostenere.

Valerio Mariani

● Dal giorno 7 al 17 maggio 1953 avrà luogo a Venezia, nello storico Palazzo Grassi sul Canal Grande, la « Esposizione Filatelica Europea Venezia 1953 », organizzata dal comune di Venezia e dal Centro Internazionale delle Arti e del Costume, con la collaborazione del Circolo Filatelico Veneziano.

Al Comitato d'onore della Mostra hanno già assicurato la loro adesione personalità del mondo filatelico e della cultura. I più importanti collezionisti d'Italia e d'Europa esporranno nelle sue sale ove sarà allestita, accanto a queste sezioni più propriamente filateliche, una mostra storica della posta italiana attraverso i secoli.

Parteciperanno anche ufficialmente alla Mostra il Ministero delle Poste e Telecomunicazioni con il museo Postale italiano ed altre amministrazioni postali di Paesi esteri e, nella stessa occasione, saranno tenuti in Palazzo Grassi importanti convegni internazionali: un Convegno dei giornalisti filatelici e degli editori di cataloghi di francobolli, un Convegno di periti filatelici, un Convegno commerciale pure a carattere internazionale, nonchè il 28° Congresso filatelico italiano. Gli enti organizzatori bandiranno inoltre, in occasione della Mostra, un concorso per un bozzetto di francobollo di prossima emissione, destinato a illustrare le bellezze artistiche e turistiche della città di Venezia: i bozzetti figureranno in una mostra speciale nella stessa cornice della Esposizione Europea e concorreranno a numerosi premi per un ammontare complessivo di mezzo milione.

L'Esposizione sarà completata da preziosi documenti illustranti la storia della Posta in Italia, come arredamenti di antichi uffici postali, antiche divise di postiglioni, disegni originali di bozzetti di francobolli, fra cui quello famoso eseguito da Cezanne per il francobollo commemorativo della ricostruzione del campanile di Venezia.

L'Officina carte valori dell'Istituto Poligrafico dello Stato invierà per la prima volta a questa Esposizione due macchine per la stampa dei francobolli, rappresentanti due epoche diverse della storia della posta italiana, ed il pubblico potrà così rendersi conto dei grandi progressi tecnici realizzati nel funzionamento di queste macchine nelle quali trova la sua nascita il francobollo postale.

DIARIO ETRUSCO

Beati voi, antichi padri etruschi; ai vostri tempi non erano tranvai; non erano impiegati; non erano le carceri dei loro uffici. Il lavoro umano era all'aperto; non nelle assordanti officine. Era un lavoro manuale, senza macchine. La vostra musica era quella degli auleti. La vostra pittura era quella della quale tenterò di parlare. Beati voi, padri antichi!

L'abate Lanzi vi conobbe certamente meglio di me. L'abate Lanzi: il nobile gesuita della schiera dei gesuiti illustri che (come anche padre Matteo Ricci, di Macerata, viaggiatore cinquecentesco nella Cina e nel Giappone) onorarono non soltanto la loro Congregazione, ma l'intiera Umanità. L'abate Luigi Lanzi, fra il settecento e l'ottocento, nato a Treja, in quel di Macerata (l'opima città dalle belle messi, dai pomi da Esperidi, dall'asprigno vino verdicchio). Ti rivedrò, oh cara Macerata; ma chissà quando. E la prima cosa che farò sarà quella di ritornare a sedere nei banchi della Biblioteca Mozzi Borgetti; riprenderò in mano i libri dell'abate Lanzi. Costituirà, per me, antico frequentatore, la gioia del vivo ritorno.

●

Non si poteva parlare, intanto, della pittura degli Etruschi senza essere aiutati, con la memoria, al caro, al grande abate Lanzi; onore della grande cultura italiana; insieme all'altro abate: Lodovico Antonio Muratori.

C'è un punto del libro, anzi dei tre ricchi tomi del Lanzi, dal titolo « Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia per servire alla storia dei popoli, delle lingue e delle belle arti (Firenze 1825), dove Egli lapidariamente (come di suo solito), il Lanzi è maestro d'eloquio profondo, enunciato con poche parole), (e non è come quegli storici che sbrodolano volumi per tessere soltanto sterili cataloghi) c'è un punto — ripeto — dove definisce la pittura degli Etruschi quale quella che in Arezzo ed a Città della Pieve, ed in Orvieto come in Firenze diede anima alla pittura dei nostri Piero della Francesca, Luca Signorelli e Michelangelo. Ed infatti è così: senza gli etruschi, niente pittura chiara e potente di Pietro della Francesca; niente drammatica pittura di Luca Signorelli; nè il grande disegno del Divino fiorentino.

Altrove, negli stessi tre tomi, il Lanzi, interpretando le iscrizioni dei cippi funerari, delle stele, delle sacre iscrizioni, e le didascalie apposte nei vasi vascolari, rende l'idea del modo di vita degli etruschi e che fu quella d'un popolo superstizioso, mediante i suoi sacerdoti auguri ed i suoi indovini e le sue streghe; e le meduse e le gorgoni effigiate persino nelle monete. Dovettero immensamente amare, immensamente temere le ascose divinità. Le iscrizioni, infatti, riguardano per la maggior parte i loro riti propiziatori; così come le immagini scolpite e le dipinte mostrano, spesso, figure feroci Erinni o di Furie non placate.

In una lamina rotonda che era nel Museo Kircheriano (coperchio di cista) la rappresentazione delle figure è la seguente: un uomo, in tunica e bendato, mani legate dietro la schiena, è tenuto prigioniero da una sacerdotessa; a cui segue una canefora con una cista da orgia in mano; ai lati sono rappresentati istrumenti sonori con i quali si coprivano i gridi di coloro che venivano o violati od uccisi (una specie, dunque, del greco sacrificio di Penteo da parte delle furenti menadi). Due baccanti impugnano il tirso sacro e corrono innanzi al sacrificato. Due altre baccanti giacciono immobili. Una quinta distende le braccia. Ed il Lanzi soggiunge « e che tale pezzo alluda a sacrifici vietati siamo tratti a crederlo dalla rappresentazione dell'ora (tempo di notte) e dalla promiscuità tra uomini e donne ».

E che gli etruschi non vi andassero leggieri in fatto — diremo — di falliciità, menadismo, lo dimostrano anche le antefisse del Tempio di Satrico (Museo di Villa Giulia) dove si vedono, in sequenza cinematica, rappresentati una giovane ninfa ed un vecchio satiro pastore. La giovane ninfa (nel fattispecie reale è una ubertosa, bellissima, contadina od ortolana) seduce e quindi trascina con sè, sino all'amplesso boschivo, il vecchio, ma robusto, fauno pastore. Io già descrissi, abbondantemente, in Quadrivio, anni or sono, tale scena. I nostri scultori (così a corto — come sembrano — d'ispirazione) — farebbero molto bene a visitare più spesso che possono il Museo di Valle Giulia giacchè in quanto agli altorilievi (o mezzo tondo) delle antefisse del Tempio di Satricum io credo che nessun scultore, di nessuna epoca, e neppure Donatello della bella Cantoria e neppure Jacopo della Quercia — o, prima di lui, i pisani Giovanni ed i suoi di bottega, e nemmeno Arnolfo di Cambio — abbiano saputo far di meglio per esprimere, in scultura i sensi amorosi, naturali, della poetica creatura umana. Gli è che agli artisti etruschi non mancava il meglio: la genuina ispirazione; il concetto della libertà dell'arte. Ripeto: non si tratta d'un popolo d'impiegati ad orario fisso e costretti alla greppia. La esistenza degli etruschi si svolse all'aperto, alla grande e salubre aria, ad esempio, di Vejo. Andando a Vejo respirate, ancora oggi, aria del bosco antico. Aria profumata emana da quei grandi canaloni irti di nere ilici. Al piede dei canaloni sono sambuchi. Scorrono, le chiare e dolci acque, per rive di ciclamini nascosti fra le ombre della grande verdura. Violette mammole in primavera ed a settembre. Roselline sdoppie, di maggio. Il caprifoglio, re dell'antica decorazione parietale etrusca, ancora oggi risplende al sole. Andate a Vejo, ripeto: se volete godere il senso d'una libertà pura, primitiva, assoluta. E' un sacro accostarsi ai riti naturali. E' una gioia primaverile, incantevole profonda. Quei nostri primitivi buoni padri, soggiacevano, sì, alle superstizioni delle chimere, delle gorgoni, delle deità d'Averno; temevano le streghe, i fattucchieri, il « malocchio »; ma pur soggiacendo a tali timori non era io essi timori che impedivano, ostacolavano, la libertà dei fauni frementi a cavallo di cavallini morelli. Quando potevano — e lo potevano quando volevano — erano uomini e donne che alternando i timori d'Averno si davano alle gioie dell'abbracciarsi. La testimonianza è rimasta, infatti, non soltanto a Vejo (dove l'Apollino non c'è più perchè l'archeologia gravedenta ha creduto far bene relegandolo nella prigione del Museo, — Museo male illuminato, mal decorato e con mobilia che assomiglia a quella degli archivi polverosi degli uffici catastali), ma negli antri di Tarquinia vedrete ciò che l'etruscologo Massimo Pallottino ha descritto nel suo libro, con riproduzioni a colori, « La peinture étrusque ». Una pittura di cui, purtroppo, alcuni scriba han negato non soltanto il valore, ma l'istessa esistenza; che da parte d'accademizzanti vecchi e nuovi si può persino negare, o negarle la massima consistenza per ridurla — e come fanno gli ignoranti — a pittura appena decorativa; o, come essi dicono, pittura che non è pittura in quanto — secondo costoro — non è barocchevole, untuosa, confezionata, crosta di porchetta o cotechino di maiale. Pittura di sole linee, celestialmente armoniose. Pittura di soli colori puri. Trascendente colorazione in quanto vi si osservano cavalli color del cielo, celeste di lapislazzoli. Spesso anche gli uccelli, dipinti nelle volte delle pitture di Tarquinia rappresentanti scene di caccia, sono di color celeste, o di colore rosato: il tutto è contro la materiale volgarità della fotografia a colori, che è trascendente. Tale, sì, è pittura astratta. Vale a dire pittura sognata e quindi espressa dall'artista che si trovava in stato di grazia. In quanto ai gesti delle figure etrusche essi non son quelli delle istantanee (sgraziatissime) della macchina fotografica. Sono gesti colti in quintessenziale castità d'immaginazione poetica. Sono gesti risultanti da « linee forza »: come in fisica: che le componenti di due o più forze danno luogo ad una forza risultante. Sono le istesse « linee forza » di Luca Signorelli o di quelle del grande Buonarroti, a torto disprezzato Buonarroti dal Boccioni di ieri; mentre, in contradizione con se stesso, il Boccioni fu proprio lui a parlarci di « linee forza »; per altro, senza sapere riconoscerle nei disegni di Michelangelo o in quelli del Tintoretto. Del resto io già scrissi, che il miglior Modigliani viene dagli etruschi. Non tanto (e non soltanto) il Modigliani deriva dalla curvilineità armoniosa delle antiche stampe cinesi e giapponesi, quanto deriva dalla pittura degli etruschi.

Sintetica pittura, la etrusca; ma non decorativa nel senso della decorazione volgarissima dei nostri giorni. Pittura alata. Pittura che già contiene il meglio della pittura venuta dopo, giacchè quando i nostri quattrocentisti effigiarono le Madonne della Pietà alte due metri e con sotto le ali delle loro braccia protettrici i piccoli fedeli, dalla statura d'un palmo, essi pittori alterarono le proporzioni fisiche così come già avevano fatto gli etruschi: per significare chi è Dio e chi è piccino. Nella Tomba, etrusca, detta dei Tori, vedete un Achille in vedetta che cavalca un cavallo immenso. Nella « Danzatrice » della Tomba dei Leoni (a Tarquinia) vedete delle mani e dei piedi fuori di misura; ma ciò è voluto per rendere efficacemente il senso della rappresentazione laddove importava specificare lo atteggiamento delle mani, e che infatti è quello caratteristico delle danzatrici invasate dal senso sacro della danza. Nell'Antro delle Baccanti (a Tarquinia) vedete la gazzella assalita dal leone. La gazzella è più grande delle dimensioni del leone giacchè la gazzella sta a significare la immensa bellezza della verginità assalita dalla furia del vorace leone (che rappresenta la barbaria del senso carnale). Nella Tomba del Barone notate l'istessa iconografia delle pitture della Casa dei Misteri a Pompei: dove si offre alla deità (mistero dell'iniziazione poetico-orfica) il giovanetto, anzi, il bambino auleta. Il « cavallino della Tomba delle bighe » è pittura parietale d'epoca evoluta, forse del V secolo a. C.. Certamente, tale cavallino è molto migliore dei cavallini che dipingono o scolpiscono gli artisti di oggi. Ma la colpa della deficienza rappresentativa dei pittori di oggi non è tanto loro, quando è l'esistenza moderna che non è più proclive alla grande pittura. Ed ecco perchè potrei, senza paradosso, stare all'affermazione secondo cui la Pittura nel corso dei secoli è andata a ritroso come il gambero. S'è perduta; è andato smarrito il suo sacro e chiaro senso: sicchè, oggi, il pubblico preferisce, alle pure immagini, la vile fotografia. Non ne parliamo e continuiamo per la nostra, sempre più solitaria strada d'artisti.

Luigi Bartolini

★ NOVITÀ IN LIBRERIA ★

LA SCIENZA DEI CIELI

L'astronomia è nata dalla osservazione diretta degli astri. Si è nei secoli lentamente costituita con l'applicazione di alcuni procedimenti geometrici alla determinazione delle grandezze del sistema solare e delle distanze delle stelle più vicine. Con l'invenzione del cannocchiale e la successiva costruzione di strumenti sempre più potenti e dei grandi riflettori ha esplorato zone sempre più profonde del cielo. Ma i progressi erano sempre visivi ed i metodi d'indagine sempre in relazione alla visibilità, nel senso che si traevano le deduzioni da ciò che si vedeva direttamente con l'occhio, anche se quanto si vedeva diventava sempre più numeroso e maggiormente distinto.

Nel 1814 l'ottico Fraunhofer scopre che nello spettro del sole vi sono delle righe scure, nel 1859 Kirchoff spiega la loro origine, dimostrando la possibilità di una analisi spettrale dell'atmosfera stellare, nel 1864 Huggins applica sistematicamente tale analisi allo studio delle stelle e determina la composizione chimica della loro atmosfera. Con ciò era nata l'astrofisica e si inizia per l'astronomia un nuovo periodo, fecondo di rapidi progressi e conquiste sbalorditive.

Le stelle ci inviano il loro messaggio da miliardi di anni, messaggio che è sempre lo stesso, e precisamente radiazione perchè solamente la radiazione può attraversare gli spazi interstellari e giungere a noi, ma mentre prima si percepiva del messaggio unicamente la parte corrispondente al campo della nostra visibilità, oggi si è in condizione di percepire parte di quanto è al di là del campo visivo, nonchè di interpretarlo.

Il messaggio che ci giunge dalle stelle più lontane dopo un percorso negli spazi vuoti di centinaia di milioni di anni luce, è il risultato di trasformazioni nucleari, intervenute nella massa delle stelle, ossia di qualcosa che è infinitamente piccolo. Da qui il collegamento, in una sintesi conoscitiva che ancora stupisce, fra l'infinito e l'infinitesimo, fra l'astronomia e la fisica nucleare.

L'astrofisica deve alla analisi spettrale anche i progressi ed i principali metodi e mezzi di indagine, perchè è lo spettografo e lo spettografo accoppiato ai grandi riflettori che assieme alla fotografia costituiscono gli strumenti base per la registrazione e la lettura dei messaggi stellari. Ma, anche se creati dall'uomo, questi sono unicamente strumenti e non possono dare più della semplice registrazione, l'interpretazione e la coordinazione dei messaggi in una sintesi conoscitiva, è opera della mente, la quale utilizza a tale fine la matematica, le varie teorie ed ipotesi, unitamente ai risultati di altre scienze ed altre esperienze.

Ancora si distingue l'astronomia dall'astrofisica, occupandosi prevalentemente la prima delle distanze, delle dimensioni, delle orbite, ecc. dei corpi celesti, e la seconda della natura fisica dei corpi che costituiscono l'universo sidereo, ma dato che ormai molti metodi e mezzi di indagine sono comuni e che la stessa astronomia si vale dei metodi e mezzi dell'astrofisica per determinare distanze, dimensioni, orbite ecc., cessa ogni ragione di distinzione per dare luogo ad una unica scienza: La Scienza dei Cieli.

Mentre nell'antichità l'astronomia è stata la scienza prima, è oggi alquanto dimenticata dall'alta e media cultura ed è riservata agli astronomi ed agli specialisti. Situazione che non si riesce a comprendere perfettamente, perchè se è vero che la passione per la conoscenza, vivissima nei fanciulli, diminuisce rapidamente con l'età, è pure vero che in tutti resta sempre qualche interesse per la conoscenza, che si traduce in una gioia intellettuale e spirituale ad ogni comprensione effettiva. Ed è pure vero che la scienza del cielo non nega ai suoi cultori il massimo di tale intima soddisfazione.

Questo isolamento è così forte e sentito che a lato dei vasti trattati dedicati agli astronomi di professione, più consultati che letti, e delle poche opere di divulgazione non esiste, anche all'estero, nessun testo intermedio che tratti completamente e con i necessari sviluppi e richiami tutta la vasta materia. Lacuna gravissima, per fortuna di recente superata con i due volumi del prof. Giuseppe Armellini: *I fondamenti Scientifici dell'Astronomia* ed *I Fondamenti Scientifici dell'Astrofisica*, editi dalla casa Hoepli. (1).

Costituiscono un unico trattato che onora la nostra cultura e la nostra scienza e che certamente all'estero avrà una vasta eco, sia per la lacuna che colma, sia per i pregi intrinseci dell'opera, per l'ordinamento della materia, e la grande chiarezza di esposizione che unita ai richiami dei principi, teorie, mezzi d'indagine di cui si vale l'astronomo, rendono il testo facile agli studiosi, agli ingegneri, agli studenti delle facoltà scientifiche, ed accessibile alle persone colte che avendo frequentato la scuola media superiore non hanno dimenticato la fisica e la matematica.

E' pertanto da augurare e sperare che da noi l'opera abbia la risonanza che merita e che riesca a vincere una indifferenza così largamente diffusa e così ingiustificata.

Altro è sapere: che le nebulose spirali sono isole, sparse nella profondità del cielo, costituite da miliardi di stelle, distanziate alcune oltre 500 miliardi di anni luce; che la temperatura interna delle stelle è di milioni di gradi; che vi sono delle stelle, le nane bianche, che hanno una densità che è 40 milioni di volte quella dell'acqua e nelle quali, conseguentemente, un dado da giuoco pesa 40 tonnellate, ed altro è conoscere, comprendere con quali metodi, quali strumenti, quali deduzioni e calcoli, la scienza è giunta a tale vastità e profondità di esplorazione. Nel primo caso si ha solo un elenco di dati, anche se oltremodo interessanti e straordinari, nel secondo una intima e superiore soddisfazione.

Di fronte al limitato interesse per quanto riguarda l'universo siderale, si ha un vivo interesse per tutto quanto si riferisce alla fisica atomica e nucleare ed alla relativa energia. Lo conferma l'esiguo numero delle opere di astronomia rispetto a quello rilevante su l'atomo e sul nucleo. Cosa che non è spiegata completamente dalla circostanza che per l'atomo sussiste un interesse pratico mancante per gli astri. Secondo noi si tratta sopratutto di inerzia mentale. Non essendosi mai interessati all'astronomia non si vuole sottoporsi alla piccola fatica necessaria ogni volta che si inizia un nuovo argomento. Inoltre data la vastità del campo di indagine e l'immensità delle grandezze in giuoco, è a torto ritenuto che lo studio sia difficoltosissimo e la comprensione scarsa.

Gli studenti, gli ingegneri, i fisici e quanti studieranno e consulteranno i due volumi constateranno che una buona conoscenza e comprensione dell'astronomia e dell'astrofisica è assai più facile di quanto a prima vista non sia prevedibile, e che i mezzi e metodi impiegati sono, sotto una apparente complessità, semplici nel loro principio informativo, ed accessibili alla maggioranza.

Confermiamolo con un esempio. La temperatura esterna delle stelle è di migliaia di gradi, quella interna di milioni, 10 - 20 milioni, secondo la grandezza ed il tipo dell'astro. Cifre che suggeriscono l'interrogativo: Come è possibile valutare la temperatura interna di astri distanti milioni di anni luce? Ora, contrariamente ad ogni aspettativa, il principio base della valutazione, la chiave che apre la porta che ci consente di penetrare nell'interno della stella, è semplice ed a tutti comprensibile.

Sappiamo che il calore è un movimento disordinato e rapidissimo degli atomi e delle molecole, e che la pressione dei gas è la conseguenza di questo movimento. Maggiore è il movimento e maggiori sono la temperatura e la pressione. Sappiamo pure che per tutta la materia, in qualsiasi condizione, sussiste l'azione della gravità, per la quale in una massa gassosa, senza una forza equilibratrice costituita dalla contro pressione dovuta all'agitazione termica, le molecole e gli atomi si avvicinerebbero fino al contatto, dando luogo ad una massa rigida di enorme densità. Dato poi che, con procedimento che per brevità non possiamo indicare, si può conoscere il diametro e la massa delle stelle, si hanno gli elementi per impostare matematicamente il problema dell'equilibrio e quindi determinare la temperatura necessaria ad equilibrare la pressione della gravità.

E' evidente che l'applicazione del procedimento ed il calcolo effettivo richiedono profonde cognizioni di astrofisica, di fisica, di matematica, di ipotesi supplementari e via di seguito, ed è riservato agli scienziati specializzati, ma non esiste alcuna barriera che vieti alla persona volenterosa la comprensione del metodo e del principio informatore.

Otto Cuzzer

(1) GIUSEPPE ARMELLINI, *I fondamenti scientifici dell'Astronomia*. Edizione 1952; *I fondamenti scientifici dell'Astrofisica*. 1952. Hoepli, Milano.

VETRINETTA

ARCHIVUM – BESTEAUX – CESARINI – D'AMICO – DORE – GIDE – HAMSUN – MONTAIGNE – PICONE

MONTAIGNE, *Saggi*. Roma, Casini.

Que sais-je?, il motto che Montaigne pose in una medaglia da lui fatta coniare nel 1576, ha molto di socratico: ma, come dai dialoghi di Platone, non si può dire che il lettore esca dalla pagina del grande saggista, serbando l'impressione di scetticismo che parrebbe suggerita da quel dubbio fulminante. Se c'è scrittore che abbia lasciato memoria e testimonianza di una saggezza perpetua, di una pensosità prolifica non contrastata nemmeno dalle rare evasioni, questi è proprio Montaigne. Trattandosi di un credente (curiosa la definizione di Sainte-Beuve: che fosse più cattolico che cristiano), il *Que sais-je?* riguarderà soprattutto i rapporti tra la verità contingente e quella eterna, messi a così dura prova in un'epoca durissima (Enrico IV - Editto di Nantes). Ma chi, come Montaigne, tenda sempre a dimostrare «che filosofare è apprendere a morire», dà l'impressione di civettare con i motti, quasi per proporseli come autocontrollo ironico o succedaneo di un *memento quia pulvis*, che sarebbe troppo più ascetico e radicale.

In ogni modo, di questi saggi e di questa edizione dirà altri più degnamente in *Idea*. Oggi, basti segnalare la nobilissima fatica di Virginio Enrico, curatore e traduttore elegante, ponderato, acutissimo (per quel che se ne può dire a prima vista); e la coraggiosa impresa di Casini, che dà inizio con *Montaigne* ad una collana: *Pan. Classici delle letterature di tutto il mondo*. Volumi lussuosi, rilegati in pelle, con fregi in oro di studiatissimo gusto moderno, caratteri nitidi e di finissimo disegno su carta indiana che consente la stampa non trasparente di circa 1200 pagine in pochi centimetri di spessore, offerti ad un prezzo (L. 5000) relativamente ragionevole, rappresentano un esperimento audace e rischioso che, ove avesse — come crediamo e auguriamo — l'esito meritato, potrebbe schiudere una nuova èra di prestigio per l'arte tipografica italiana. Della quale, con questa prova stupenda, si dichiarano all'avanguardia i nobilissimi stampatori: i fratelli Stianti, di San Casciano.

V. E.

●

KNUT HAMSUN, *I capolavori*. Roma, Casini.

I capolavori di Hamsun adunati in questo 12° vol. della serie «I Grandi Maestri» a cura di Clemente Giannini, sono forse stati scelti come giustificazione storico-critica del premio Nobel, assegnato al grande norvegese nel 1920. «Il meglio della sua opera», ci si dice in fascetta. In verità, si potrebbe sentire la mancanza di opere posteriori al '20, cioè più vicine alla recente morte dello scrittore (1952), ed anche di talune opere forzatamente sacrificate a quelle scelte tra le più antiche, ma sacrificate per fatalità libresca e non per errore di giudizio. Ciò testimonia della ricchezza straripante di uno scrittore molto fecondo e molto spesso vicino alla sua cifra migliore. Ci si scusi se definiamo *cifra* la somma di caratteristiche nordiche, che con più comprensiva espressione potremmo dire *atmosfera*. In verità, come lettori sprovveduti, non sappiamo distinguer bene se in Hamsun e in altri nordici, il mondo esotico e suggestivo che ci affascina, sia rappresentato con la compiutezza tipica dei capolavori. Dunque riteniamo opportuna la traduzione di un grande scrittore, ancor molto da studiare, saggiare, sottoporre al giudizio e alla sensibilità dei latini, perchè ci si dica in che misura, e quando, gli convenga la qualifica di *poeta*, oggi per lo più riconosciutagli su giudizi d'importazione. I momenti e le opere su cui il lettore potrà esercitarsi in base alla scelta del Giannini, sono: *Fame* (1890), *Pan* (1894), *Siesta* (1897), *Vittoria* (1898), *Cespugli* (1903), *Un viandante canta in sordina* (1909), *Terra favolosa* (?).

P. Z.

●

ANDRÉ GIDE, *Pagine d'autunno*. Milano, Garzanti.

Non amo Gide. Pagine equivoche, le sue. Ma Gide, indubbiamente, è uno scrittore bravissimo. A guardare le cose letterarie esternamente (molto esternamente) si può concludere che è un grande scrittore. Il suo stile possiede, nella particolare sinuosità dei suoi palpiti, una musica suggestiva. Charles Du Bos, un giorno, in modi esemplari, ragionò con la sua solita fluenza intorno a questa musica gidiana. (Ma la «letteratura» è soltanto «stile», eufonia musicale?).

Questo volume raccoglie, oltre a varie recensioni e presentazioni, dei saggi già apparsi in quotidiani e riviste letterarie: dalla *Nouvelle Revue Française* a *Commune*, da *Quatre-Vents* a *Le Figaro*, da *L'Arche* a *Gavroche*, *Combat*, *Mercure de France*.

La parte più interessante del volume ci sembra quella dedicata agli scrittori e ai poeti che nella lunga vita ha conosciuto: Conrad, Jammes, Valéry (pagine veramente belle e interessanti), Ghéon, Artaud, Lautréamont («La sua influenza nel XX secolo è stata nulla: ma egli è insieme a Rimbaud, e forse ancor più di Rimbaud, colui che deve aprire la via alla letteratura futura»), Rimbaud, Verlaine... E stagioni, paesaggi, aneddoti, pensieri sulla letteratura; molto interessante, massime per la conclusione, la conferenza da lui tenuta nell'aprile 1946 a Beyrouth e nel giugno dello stesso anno a Bruxelles: «*Ricordi letterari e problemi attuali*». Commossa la lettera al padre di Jean Lacaze: un giovanissimo poeta caduto per l'onore della libera, della vera Francia («Elevare l'uomo al di sopra di se stesso, esaltandolo, confortandolo, ammonendolo, moderandolo, non è forse l'intimo scopo della letteratura? Non il solo, d'accordo, ma il più alto, il migliore, ed è anche quello di cui in questi ultimi tempi essa si è purtroppo allontanato. Dico lo scopo *intimo*, perchè non c'è niente di più stupido della letteratura edificante e moraleggiante, l'artista quando lavora non si deve preoccupare che della qualità plastica dei suoi scritti, poichè l'estetica e la morale in essi si confondono quasi a sua insaputa») (Gide al cento per cento).

L'ultima parte, che dà il titolo al libro, raccoglie alcuni degli ultimi foglietti del suo diario. Voi sapete come fu triste il tramonto di questo vecchio scrittore francese. Annotò nel 1948: «Che la vita dell'«anima» si prolunghi al di là della dissoluzione della carne, è per conto mio una cosa impossibile, inammissibile, contro cui la mia ragione protesta; così come protesta contro l'incessante negazione dell'anima»: maggio 1948. Povero Gide.

Titolo originale dell'opera: *Feuillets d'automne*. Traduzione Maria Celeste Gatteschi.

CARLO MARTINI

■

SILVIO D'AMICO, *Palcoscenico del dopoguerra*. Torino, RAI.

In un primo volume, comprendente le cronache di un'attività teatrale svoltasi fra il 1945 e il 1948, la RAI pubblica i notissimi testi che Silvio d'Amico ci ha letto dai microfoni della Radio Italiana nel corrispondente periodo di tempo. I testi sono dall'A. modestamente definiti cronache, ma, come ognuno sa, si tratta di semplici resoconti, di trame e di giudizi, che presuppongono la vastissima preparazione, il ben noto orientamento, lo equilibrio e il gusto di un maestro del genere. La semplicità è professata dall'illustre critico con parole che valgono più di un programma: «Egli ha sempre nutrito dei segreti dubbi sulla reale validità di certa poesia cosiddetta ermetica; ma la critica ermetica, o peggio la cronaca ermetica, le ritiene senz'altro un non senso».

La preparazione del D'Amico è provata, per chi non avesse dimestichezza con i problemi specifici, dalla sua *Storia del teatro*, opera fondamentale. L'orientamento verso un teatro d'arte e di pensiero, è per D'Amico non una forma d'adesione a preesistenti tendenze, ma un'attività di responsabile, di fondatore, di polemista antico e accanito; di caposcuola, in Italia. Quanto all'equilibrio e al gusto di lui, basti dire che hanno sempre costituito il duplice bersaglio, dei mestieranti che gli rimproverano spietata severità, dei giovani idealisti (diciamo: avanguardisti) che gli rimproverano eccessiva tolleranza del vecchio, del facile, del provvisorio. Ci sembra che ciò basti a rassicurare l'uomo di cultura, che desideri farsi opinioni e giudizi nè rivoluzionari nè conservatori. La materia, raggruppata per nazioni, abbraccia autori compresi tra i seguenti estremi alfabetici: Aristofane e Sofocle, Sem Benelli e Guglielmo Zorzi, Marcel Achard e Jean-Paul Sartre, P. V. Carrol e W. Emlyn, F. Hochwaelder e E. G. Lessing, Lorca e del Valle Inclán, Strindberg: appunto gli 85 autori di cui, nel periodo suddetto, D'Amico ha dovuto occuparsi alla radio.

V. INCAUDA

●

«*Archivum*», Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo, enero-abril 1952 (numero dedicato a «Clarín»).

In questi ultimi tempi si è accentuata in Spagna l'usanza di dedicare ai più illustri scrittori del paese un fascicolo di una rivista. E' recente quello di «Cuadernos Iberoamericanos» su una delle figure predilette dell'attuale «hispanidad», Ramiro de Maeztu; ci giunge ora quello sopramenzionato di «Archivum» su Leopoldo Alas («Clarín»), pubblicato in occasione del primo centenario della nascita. «Clarín», morto prima dei cinquant'anni (1901), popolarissimo ai suoi tempi, anche per la fine intuizione e per la suggestiva vivacità della sua critica letteraria militante, ma evidentemente troppo presto lasciato in una posizione inferiore a quella che si meritò per il complesso della sua opera, ottiene ora una meritata riabilitazione.

E' in prima linea, in essa, l'Università di Oviedo, dove lo scrittore insegnò Diritto — essendo ritornato, e non solo idealmente, alle Asturie degli avi, dalla nativa Zamora —, e dove si può dire avvenuto lo sdoppiamento della sua personalità in Leopoldo Alas come professore universitario e in «Clarín» come scrittore (un'acuta analisi di questa duplicità è il primo degli articoli raccolti in questo fascicolo, e dovuto a R. Pérez de Ayala): tanto un aspetto come l'altro è sottoposto a una multiforme disamina da parte dei più notevoli suoi conoscitori nel campo accademico e letterario della Spagna d'oggi (non è dimenticato il «Clarín» poeta, su cui scrive J. M. Martínez Cachero). Di tali articoli quelli che forse meritano più attenzione, per riguardo al tema, sono i due che si riferiscono al capolavoro narrativo di «Clarín», il romanzo *La Regenta* (1884) (uno dei molti romanzi delle letterature iberiche in cui si segue la lotta interiore di un sacerdote tra la voce della natura e il voto di rinuncia), che oggi, con significativa reazione a una certa eccessiva trascuratezza precedente, qualche spagnolo non esita a definire il libro maggiore della propria letteratura dopo il *Don Quijote*. Ad affermazioni di tale coraggio non giungono gli autori dei due suddetti articoli, E. Alarcos Llorach e M. Baquero Goyanes: ma il riesame che essi fanno dell'opera, alla luce del naturalismo in cui essa è sorta, molto contribuisce a dissipare equivoci d'interpretazione e ad avviare sulla via giusta per un giudizio definitivo. Qualcuno dei collaboratori di questo numero di «Archivum» ha anche preso parte, insieme a molti altri letterati spagnoli, al corso di conferenze in cui, nel passato dicembre, la stessa Università ha ampiamente commemorato lo scrittore.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

●

PAOLO CESARINI, *Appena nato*. Firenze, Vallecchi.

Dedicato a ogni mamma, questo curioso libro del Cesarini è l'interessante documentario di una duplice nascita: quella del bambino e quella dell'amore materno e paterno. L'ingenuità della contemplazione di un padre che in prosa senese riferisce puntualmente osservazioni e scoperte, proprio per la purezza dell'animo e della lingua si fa stupore primordiale che sfiora spesso la poesia, e attentissima notazione che ha il sapore definitivo della scoperta scientifica. Le pagine sono dunque congeniali alle illustrazioni che l'Autore s'è scelto, di Leonardo, Raffaello, Verrocchio, Perugino, e d'altri grandissimi pittori.

O. S.

●

LUIGI PICONE, *Correnti eterodosse del Risorgimento, Giuseppe Montanelli socialista quarantottesco*. Aversa, F.lli Macchione.

L'autore di questo breve saggio non ha preteso di scoprire il socialismo montanelliano. Con quell'attributo, che gli affibbia, in vece, di «quarantottesco», sembra abbia voluto fissarne gli effimeri e sentimentali limiti, e correggere, così, le interpretazioni esagerate e unilaterali della più recente esegesi delle dottrine del professore toscano.

Gl'interessi speculativi del Montanelli furono più vari ed estesi che non solidi e profondi. Mente, forse, troppo aperta a ogni comprensione, difficilmente gli riusciva di rimanere fermo e ligio a principii, che, tutto sommato, erano più spesso di fazione che di schietta filosofia. Resta, comunque, assai discutibile la ricerca di un centro unificatore, dottrinario o ideologico, dei suoi mutevoli atteggiamenti.

Il Picone ritiene addirittura disperata l'impresa, e assume che l'ondeggiare del pensiero montanelliano sia in diretto rapporto con le disperse vicende dell'azione contemporanea, della quale le sue dottrine vollero essere plausibile giustificazione.

Questa azione, a sua volta, si unificherebbe nel tema ad essa costantemente insito del problema, tutto nazionale, dell'indipendenza italiana. Ai fini e nei limiti di questo problema il Montanelli, non diversamente dal Pisacane di qualche anno dopo, avrebbe subito le prossime suggestioni del problema sociale. Non sarebbe, quindi, il caso di parlare, come da qualcuno si è fatto, di istanze propriamente religiose, di cristianesimo sociale, e via dicendo, ma soltanto di una labile sincresi di motivi praticamente irrelati nel suo spirito, e appena compresenti nell'unità empirica della sua cultura.

Non si può negare che la scarsa consistenza dialettica del pensiero montanelliano suffraga parecchio la tesi.

POMPEO FALCONE

●

GRAZIA DORE, *Giorni*. Roma, Ed. di Storia e Letteratura.

Un libretto veramente bello. Si stacca dai molti, dai troppi, dagli infiniti volumetti di versi che continuamente si stampano: pietosi versi, quasi sempre: impressionante documento della vanità, della presunzione (della imbecillaggine) umana.

Ma questo libretto di Grazia Dore ci ha convinti. Un libretto raro. Non ci persuade tutto: ma le sue parole così sensibili in un armonioso dettato poetico, meritano il nostro rispetto: e cordialmente lo segnaliamo. Sullo sfondo di favolosi echi biblici, la Dore canta la «condizione umana», il nostro dolore: la nostra immensa solitudine. - «Oh come i giorni della terra semplice - commuovono il Signore, quando ricorda! - Ed ora enumera gli astri creati - e i venti. Ma più dolce - darò il vino alle nozze e dire - *perla*. Tra sè qualcuno diceva: - Non risuscitare Lazzaro, così sappia - che sia bussare alle porte - della morte gelida, alle porte - fredde, all'insensato silenzio. E Lazzaro - scosse la pietra. Gli uomini - amano, il Signore pensa. Essi tornano, - se li chiamate. E vorrebbe - gridare ancora: Vieni fuori, - Lazzaro! - Cieli, non lasciate - il Signore solo, che non debba - ridestare dal loro sonno i morti» - *Preghiera*: «Non scendere nelle tenebre dove gli uomini giacciono soli. - Tu che non conosci il rammarico - e possiedi, l'essere. - Non si attendono nel sepolcro, nè le oscurità si lamentano. - Tu che vincesti la morte - non passare dove essi muoiono».

Lo spazio non ci permette, come desidereremmo, riportare altre liriche di questa gentilissima alunna delle Muse. (Avrei voluto riportare almeno la pag. 42: «Dove udimmo un grido cadere - oggi secche fronde salutano: - la voce si è tramutata in albero...».

CARLO MARTINI

●

EUGÈNE BESTEAUX, *Du soleil e du vent*. Parigi, S.E.D.I.

Eugène Besteaux, luminoso poeta, sincero amico dell'Italia (in ogni tempo; conosce perfettamente la nostra letteratura contemporanea: ad essa ha dedicato numerosi saggi molto equilibrati e assai fini), ci offre ora questo suo gentile volumetto. Ben diciassette liriche sono dedicate alla nostra terra: e sono raccolte con il titolo di *Visions d'Italie*. Un esempio di queste affettuose liriche: *Jour de Paques*: «L'eau de l'Adige est verte ce matin, - Le soleil brille et, dans le clair silence, - Je n'entends plus que le rire lointain - De ce clocher qui répète en cadence - L'alléluia de la terre et des la vie et la joie et les fleurs. - Et tout, en moi, n'est plus que une prière...». Questa poesia dice la gentilezza di Eugène Besteaux. Alcune liriche sono dedicate alla dorata Sicilia: «devant les yeux de mon esprit, - Palerme est là, brillant et chaud comme un fruit, - Une grenade offerte au brûler de nos lèvres».

Un libro pieno «d'amour, de sons, et de couleurs»; e si veda l'ampia solare lirica iniziale: «J'ai donné tant d'amour...».

Bella l'edizione.

CARLO MARTINI

IL TEATRO DEL LASCA

Su Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, il bizzarro spassoso vivace novelliere, commediografo, poeta bernesco, polemista pericoloso del Cinquecento fiorentino, si è sempre discusso se di lui abbiano maggior valore le commedie o le novelle. Il De Sanctis (che, sia detto tra parentesi, chiama il Grazzini Antonmaria invece di Antonfrancesco), sebbene non fosse troppo benevolo per la letteratura burlesca e umoristica, senza riserve elogiò il felice ingegno letterario del Lasca. « Scrive parlando », « evidente e parlante nel dialogo »; « scioperato, balzano, spensierato, vispo e svelto, c'è in lui la stoffa di un grande scrittore comico ». E fece lunghe citazioni tratte dalle *Cene*; anche quell'allusione al *dialogo* s'intende relativa alla novella del mago Zoroastro. Si vede che gli era stato più agevole trovare, quando raccoglieva i materiali per la sua opera, i testi delle *Cene* che quelli delle *Commedie*.

L'originalità del Grazzini è tutta nella sua forma infinitiva della spontaneità popolare e dell'eterno contrasto di costume morale ed anche sociale fra chi inganna per suoi fini sensuali, egoistici o di spasso, e chi è ingannato; e l'imitazione plautina e terenziana, che c'è naturalmente anche in lui, sparisce, di fronte a questa mescolanza di rappresentazioni di anime, tipi, che sono come modelli convenzionali ma non mai maschere fisse, ciascuno ricreato quali figure viventi tra il Cupolone e Palazzo Vecchio.

Sul Lasca, uno dei più notevoli nostri scrittori del gran secolo, c'è ancora molto da dire; chi voglia riaccostarvici ha un mezzo sicuro e suggestivo con l'edizione del suo Teatro dataci recentemente da Giovanni Grazzini, omonimo del celebre cinquecentista, negli *Scrittori d'Italia* (Laterza, 1953).

L'edizione comprende le sette commedie: *La Gelosia, La Spiritata, La Strega, La Pinzochera, La Sibilla, I Parentadi, L'Arzigogolo*, del quale è dimostrata e confermata ancor più la paternità laschiana, la farsa (Il Frate) già attribuita erroneamente al Machiavelli, e anche qui le cose son rimesse a posto con nuovi argomenti oltre quelli già noti; *Il prologo a la Monica* (il testo, come si sa, è perduto), la *Descrizione degli intermedi*, rappresentati in occasione delle nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria. Seguono una lunga nota bibliografica, i criteri adottati per la presente edizione e un Glossario contenente la spiegazione delle voci e dei modi di dire che al lettore non specialista possono risultare oscuri: utilissimo, e vorremmo che fosse più abbondante.

Il Grazzini ha tenuto molto conto della stampa di Venezia presso Bernardo Giunti e fratelli, del 1582 che, sebbene scorrettissima, rappresenta un testo definitivo e su di essa si sono fondate le stampe posteriori. Della molto usata edizione Fanfani del 1859, che ha ormai quasi un secolo e che è parecchio difettosa, come tutte le cose di quel pure ingegnoso geniale e bizzarro filologo, non è disconosciuto il valore, per le note di cui il testo è corredato.

Trattandosi di un testo ormai consacrato nella nostra storia letteraria potrebbe essere superfluo il parlare della sua resistenza scenica nell'età contemporanea, nè questo era l'assunto del Grazzini ma egli riesce a dare qua e là, in notizie di minuta bibliografia, anche le linee principali della fortuna teatrale del Lasca che non fu molta, lui vivente. Nei tempi moderni la commedia grazziniana *La Strega* venne rappresentata a Torino nel 1886 e attirò pubblico poco numeroso, sebbene una conferenza introduttiva, tenuta da Giovanni Alfredo Cesareo, riscotesse molti consensi. Nel Maggio musicale fiorentino del 1939 la *Strega* fu portata all'aperto nella piazza caratteristica dei Peruzzi, dietro il Borgo dei Greci, tra Santa Croce e Palazzo Vecchio, con revisione letteraria di Luigi Bonelli. Fu accolta con molto interesse ma non certo con molto entusiasmo, anche perchè il successo della *Clizia* del Machiavelli, nella villa Medicea del Poggio a Caiano, oscurò ogni altra riesumazione.

Rituffiamoci ancora in questo teatro grazziniano, lettura veramente sollazzevole e che non ha bisogno di surrealistiche o stravaganti regie per essere gustate. Risentiamo del vecchio cinquecentista le battute di fresco linguaggio popolare, alcune ancora vive oggi, specialmente nelle scene di dialogo fra servi e padroni, tra le serve vecchie, le fanti giovani e gli innamorati maturi: non pensiamo all'intreccio convenzionale. Ricchezze linguistiche saltano da ogni parte e si noti, nell'atto V, scena seconda della *Pinzochera* quell'acclamazione di Madonna Antonia. Dice Carletto: « Egli è ben vero ch'egli ha un pò tristo odore, secondo che io ho più volte sentito dire »; e Antonia: « Quel putir l'alito! *zucche!* Io n'ho veduto rivocare i parentadi ». Quell'esclamazione *zucche* è da mettersi in relazione con una simile parola di Renzo (Pr. Sp. VII) quando, ad Agnese che gli domanda se andrà al convento per parlare col padre Cristoforo risponde: « Le zucche! ». (Sarebbe come dire: col cavolo...!, a denotare meraviglia, incredulità, negazione). Il Manzoni che voleva fiorentinizzare nel suo romanzo è molto probabile che tale esclamazione abbia trovata non nel linguaggio del popolo, quando era a Firenze a risciacquare i suoi cenci in Arno, ma forse nel nostro messer Antofrancesco.

Si è parlato spesso di Shakespeare a proposito della *Strega* dove si troverebbe in quel gustosissimo e smargiasso Taddeo Saliscendi un precorritore di tipi shakespeariani, ma piuttosto sarebbe da vedere del Lasca, nel confronto col grande inglese, il tono di espressioni rudi e spregiudicate, immaginose, che implicano raffigurazioni di nuda sensualità. Frasi come quella di Taddeo nella *Strega*: « io ho la schiena piena di bambini » possono fare il paio con quella di Jago nell'*Otello*: « fare la bestia a due dorsi ».

Non tanto leggero è nel Lasca anche il contenuto di osservazione morale. Nella *Strega* per convincere il bollente Taddeo a lasciare le sue idee guerresche, Bonifazio dice: « Alla guerra si patisce caldo, freddo, fame, sete e sonno; dormesi il più delle volte con l'arme in dosso, e spesso, quando altri si vorrebbe riposare, bisogna fare alto e camminare, ire alle scaramucce o far le guardie; e se per disgrazia tu ammalassi, lasciamo andare i medici e le medicine, nonchè altro, non puoi avere del pane e dell'acqua ». E Taddeo, che comincia a ricredersi, domanda: « Come, non v'è egli del marzapane, del trebbiano, dei zuccherini, e delle mele cotte? »; « Nulla di questo mondo: neppure una susina », risponde Bonifazio. Ed ugualmente, nell'*Arzigogolo*, a Marcello che vuole andare soldato per morire in seguito a un disgraziato amore, Dario dice: « Non puoi tu morir qui, senza andare al soldo? E poi, fra noi, sarai sotterrato onorevolmente fra i tuoi pari e io accenderotti delle candele intorno e piangeranno le donne: e starai in su una bella bara, coperto di seta, fra odore d'incenso e mille galanterie, e in campo potresti morire in una fossa; e chi ti assicura, poveretto, che i cani non ti mangino? ».

Ettore Allodoli

RUMORE E MUSICA

Un compositore anziano, sempre pronto ai motti di spirito, diceva un giorno a René Lenormand: « Al tempo della mia giovinezza v'erano due specie di musica, la buona e la cattiva: la situazione era perciò molto semplice: si parteggiava per l'una o per l'altra. Oggi i compositori moderni, persone di grande talento, hanno inventato una terza musica, quella sgradevole, e così non si sa più che partito prendere ».

Anche noi, dobbiamo confessarlo, siamo giunti spesso a simili conclusioni ascoltando i capolavori della nuova era musicale, ma per rendere un doveroso e consapevole omaggio ai teorici e codificatori delle nuove dottrine, abbiamo fatto i tentativi più assurdi per comprendere la necessità organica di quella musica sgradevole. Purtroppo la conclusione, almeno per noi, è stata sempre la stessa, e cioè che si tratta di un espediente, indubbiamente scaltro, per nascondere una desolante povertà spirituale ed una sostanziale perversità.

E' vero che ogni espressione artistica sgorga spontanea da quella che si suole definire sensibilità umana, ma non è difficile che si verifichi un processo di orientamento verso premesse formali o ideali: processo che accentuandosi degenera nel tecnicismo e nella retorica, così da rendere molto difficile la scoperta della vena originaria di ispirazione, così come è difficile individuare la vera natura di un uomo quando nella sua personalità si sia verificata una frattura. La musica però, nella quale il sogno della fantasia sembra meno assistito e controllato dalla ragione, non si presta a facili digressioni su un piano letterario, e conserva un dinamismo inafferrabile in queste maglie pericolose per l'impossibilità di tradurre l'immagine sonora in un concetto equivalente. La forma, cioè, in musica, più ancora che in tutte le altre arti, si rivela assolutamente inadeguata ad esaurire il fatto artistico. « L'arte — diceva Listz — non essendo là per mettere in opera le sue risorse in tanto che risorse, per far valere le sue forme in tanto che forme, è evidente che l'artista non ha ragione di servirsene che allorquando quelle forme e quelle risorse sono utili o necessarie all'espressione del suo pensiero e del suo sentimento. Per poco che la natura del suo genio e quella del soggetto ch'egli tratta non esigono tali forme, nè hanno bisogno di tali risorse, egli le mette da parte ».

E' facile allora comprendere l'assurda pretesa di alcuni compositori del nostro tempo. Una volta fatto l'inventario del materiale sonoro, ed in questo bisogna riconoscere che si sono dimostrati molto abili, hanno in un primo tempo pensato che nella composizione musicale fosse sufficiente procedere alle più diverse combinazioni. Subito però hanno visto che l'espressione era un elemento essenziale nella musica e che non la si poteva raggiungere facilmente attraverso un meccanico calcolo combinatorio. Rinunciando perciò ad un lavoro che si presentava arduo ed estenuante hanno ritenuto più conveniente codificare l'assoluta inespressività della musica riducendola ad un puro processo sonoro assolutamente indifferente e del tutto docile alla azione di una forma, non solo abusa dei suoi poteri, ma finisce per disturbare, come dice Hindemith con molto ottimismo, la sensibilità naturale dell'orecchio. Una forma, cioè, che non è subordinata a quel solo processo interiore che le può dare vita e sostanza, ma crea un mondo auditorio assolutamente arbitrario e vuoto.

●

Noi non sappiamo se un'estetica così concepita possa resistere ancora per molto tempo, ma ci sembra un vantaggio inestimabile che abbia messo in maggiore evidenza, negandola, la vera natura della musica che è essenzialmente un linguaggio, o meglio ancora, secondo la eloquente definizione del Combarieu, un modo di pensare coi suoni. Un modo di pensare che ancora deve essere approfondito e spiegato, poichè la sua funzione ed il suo significato non sono del tutto evidenti ed appaiono misteriosi allo stesso musicista. Perciò potrebbe essere interessante l'analisi del modo e del momento nei quali si è materiata l'ispirazione di qualche opera d'arte. Narra, ad esempio, Riccardo Wagner che la visione musicale del preludio dell'Oro del Reno gli apparve durante una breve sonnolenza in cui era caduto dopo una notte di febbre e di insonnia: « Immediatamente riconobbi — egli scrive — che il motivo del preludio dell'Oro del Reno mi veniva rivelato nella stessa guisa che io portavo dentro senza essere giunto ancora a dargli forma. E nello stesso tempo compresi la singolarità della mia natura: era in me stesso che io dovevo ricercare la sorgente di vita, non fuori ».

Quella di Wagner può essere stata certamente un'esperienza singolare, ma non è chi non veda in essa una straordinaria analogia con altre posizioni spirituali che invitano gli uomini a cercare la verità nella interiorità della propria coscienza.

Dante Ullu

SARTRE O L'IMMANENTISMO

Continuazione dalla pag. 1.

assoluta negatività, identificando, senza che vi sia l'ombra del più lontano approfondimento critico, questa negatività con il mondo nella sua totalità. Perciò Sartre non è la fine dell'immanentismo: è l'affermazione immanentista più rigorosa e coerente, ma tutta gratuita nelle premesse e nelle conseguenze. Si potrebbe dire che egli sia immanentista e ateo proprio perchè questa dottrina porta a conclusioni negative, come chi, negato ogni valore all'esistenza e alle cose, con in mano una vita di cui non sa che fare, vada in cerca non di una filosofia che gli dia luce e lo liberi da questo stato d'animo, ma proprio di una che si presti a giustificarlo e a sancirlo. Heidegger gli è sembrato (e non a torto) il filosofo che facesse al fatto suo, il pensatore che, se ridotto alla coerenza dei suoi principî, potesse portare alle conclusioni a cui Sartre è arrivato.

Confutare Sartre nelle sue affermazioni? Impresa molto facile ma inutile. Le sue negazioni si possono buttare a terra con una facilità di gran lunga maggiore di quella che Sartre ha incontrato per allinearle. Quando il nulla diventa sistema di negazioni, è di per se stesso dimostrazione dell'essere; quando l'assurdo si afferma e si dimostra è la negazione della logica con la stessa logica (e perciò affermazione di essa), cioè servendosi del principio di contraddizione, che non è assurdo. La filosofia diventa un giuoco di sofismi e noi fortunatamente non abbiamo la passione inutile dei sofismi. Il paradosso è un modo di pensare: il sofisma è un modo di giocare col pensiero e perciò è una « situazione » non filosofica. L'interesse di Sartre non è positivo, è negativo: riduzione alle sue conseguenze di una posizione filosofica, quale quella immanentista-storicista, che nega l'essere e Dio e riduzione alle sue conseguenze dello stesso esistenzialismo. A questo proposito Sartre sta a provare la inutilità di dare un qualunque senso positivo all'esistenzialismo e all'esistenza così come è concepita dall'esistenzialismo stesso. Ora siccome l'esistenzialismo si definisce, non come filosofia dell'esistenza in senso generico, ma per il suo particolare modo di definire l'esistenza, Sartre prova che l'esistenza dell'esistenzialismo è pura negatività. E anche questo ha la sua importanza sia pure negativa.

Noi ne traiamo questa conclusione: il mondo e in primo luogo il pensiero umano, che è il senso del mondo, si regge solo su una vocale accentata: *è*; sopprimiamola e avremo il mondo senza senso di Heidegger o di Sartre, di Chestov o di Barth, il mondo dell'« Intorno al Non-Essere » di Gorgia, senza neppure l'incantesimo della « persuasione » filatato ad Elena dal pastore Paride.

Michele Federico Sciacca

I CANTI ROMANICO-ANDALUSI
E LA QUESTIONE DELLO STRAMBOTTO

8

Prudenza vuole d'altronde che, prima di giudicare, si attenda la pubblicazione di tutti i testi romanico-andalusi; e in verità ancora ve ne da cercare e ancora da stampare più o meno criticamente. Quel che si potrebbe dire fin d'ora è solo che i canti romanico-andalusi dei secoli XI e XII sono stati letterarizzati (e perciò salvati) per il gusto riflesso di una scuola « popolare » e per amore letterario di bilinguismo. Questi canti saranno, verisimilmente, il volgarizzamento di una lirica romanza « rimasta indietro », eco affievolita di precedenti tradizioni colte (e si dovrà cercarla nelle maturazioni della poesia liturgica latina), su cui tuttavia hanno operato i poeti arabi e poi gli ebraici. Lasciamo dunque tempo al tempo, e aspettiamo che il lavoro fecondo degli Stern, dei Garcia Gómez, dei Dámaso Alonso, degli Al-Ahwani, dei Le Gentil e degli altri molti che s'interessano alla scoperta, dia i suoi frutti, e veniamo — anche a rischio di far la parte di padre Zappata — a considerare quel che ci interessa più da vicino, cioè se qualche illuminazione possiamo trarne per la storia dell'antica poesia popolare (o popolareggiante) italiana.

Oltre 60 anni fa alla poesia popolare italiana delle origini fu dato il nome di « strambotto ». In piena atmosfera romantico-positivista la culla della poesia popolare fu trovata nella Sicilia (in quanto anche dalla Sicilia era venuta la prima lirica d'arte: quella del tempo di Federico II), e il D'Ancona sostenne la tesi della monogenesi del canto popolare italiano, che dal Sud si sarebbe a poco a poco irradiato verso il Nord, risalendo tutta la penisola.

Queste schematizzazioni hanno fatto il loro tempo, e ormai un po' tutti ci siamo convinti del contrario, cioè che un po' dovunque nel fertile suolo della Romania dovettero nascere i canti popolari, anche se variamente, in diverse epoche e in diverse forme, si affacciarono al mondo della cultura e quindi di esse ci fu tramandato il ricordo. Le recenti scoperte spagnole hanno permesso di confermare per la penisola iberica la verità fondamentale di questo asserto (in Portogallo le *cantigas de amigo* si ricollegano, attraverso i canti romanico-andalusi più antichi, alle *serranillas* e ai *villancicos* castigliani, ricostituendo geograficamente l'unitaria diffusione spaziale del canto), ed hanno, per così dire, gettato come gli archi di volta d'un ponte di collegamento con forme similari francesi e italiane: più precisamente i *lai* e *virelai*, le *pastorelle*, le *ballate*, le *danze*, i *rondelli* in Francia (dove abbiamo anche preziose testimonianze di canto mozarabico francese), e in Italia la *ballata*, la *lauda*, il *madrigale*, la *villotta*. Ma in Italia, proprio in quell'Italia che ha per prima varato la teoria monogenetica del canto popolare, si è potuta constatare la stessa univocità del canto nel periodo delle origini? In Italia esiste come forma antichissima il tristico con volta (o senza) che il Menéndez Pidal considera come la struttura strofica neolatina più arcaica irradiatasi per tutta la Romània? Francamente mi pare di no, se — come credo — non si possa, nel sec. XIII, prospettare una dipendenza delle laudi dallo schema zagialesco, il quale, stando alle considerazioni di Spanke riprese dal Roncaglia, potrebbe avere avuto, risalendo nei secoli, uno sviluppo indipendente dall'analogo (ma non identico) schema latino-romanzo. In Italia, del resto, la critica della monogenesi non è ancora trascorsa alla sua *pars construens*. Solo il fortunato ritrovamento di uno strambotto genovese in un documento del 1268:

> Donne alantor
> me prende amor,

e la rinnovata attenzione degli studiosi a certe testimonianze di fra Salimbene (1221-post 1287) e di antiche carte toscane e venete ha indotto proprio un anno fa il Toschi, e proprio a proposito di una discussione sulle poesiole romanico-andaluse, ad avanzare l'ipotesi che anche per l'Italia si possa prospettare qualcosa di simile a quello che ora si tocca con mano in Ispagna, cioè l'esistenza, in ogni parte della penisola, di antichissimi canti lirici monostrofici popolari romanzi, ovverossia (conservando pure il termine noto, benchè penetrato da noi con un certo ritardo) di antichissimi e preletterari « strambotti ». Lo strambotto ligure serve a saldare l'anello della catena con la vicina Provenza, dove si conosceva l'*estribot* proveniente (come dice il nome) dalla Spagna; ma ha, d'altra parte, la stessa semplice struttura dei versi brevi, distici a rima baciata, conservatici da Salimbene da Parma, cioè di una *cantilena* satirica toscana:

> Hor atorno fratt' Helya
> ke pres'ha la mala via,

e di una amorosa (pisana):

> E s' tu no care de me
> e' no curarò de te.

Questi canti correvano già per il popolo nel sec. XIII se, come credo, è uno strambotto il canto popolare volterrano di Travale (1158):

> Guaita, guaita, guaita male!
> Non mangiai ma' mezzo pane:

e vivevano ancora, sino alla fine del '300 nel territorio veneto, come ci dimostra una breve canzoncina chioggiotta del 1384:

> Le mal lengue che piu le dirà
> la mia dona meio me vorà.

Si tratta, nè più nè meno come le *kharge* andaluse, di ritornelli antichissimi, presumibilmente accompagnanti il canto con la danza; non ebbero la ventura dei canti andalusi, cioè di venir di moda nell'ambiente letterario, prima arabo e poi ebraico, in epoche già alquanto remote: mi pare anzi che tradiscano — nel suolo italico, dove la poesia latina continuò a fiorire fin verso le soglie dell'Umanesimo — una natura più modesta e forse più genuina del canto popolare latino-romanzo, anche perchè più povera.

Canti consimili è possibile che siano esistiti anche nel resto della penisola, e nella stessa Sicilia, dove gli Arabi, come in Ispagna, si trovarono in analoghe condizioni di cultura e di lingua. Non è improbabile, ma non ne abbiamo la sia pur minima documentazione, finora, a meno che non si sappia e non si voglia leggere attraverso la struttura di alcuni componimenti popolareggianti della scuola poetica siciliana, come il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo e la « ciciliana » *Levati dalla porta*, o attraverso certi motivi di contenuto delle canzoni di Giacomino Pugliese e di Rinaldo d'Aquino; e a meno che non si giunga al fortunato ritrovamento non solo di *muwashshahât* siciliane (che esistono), ma di *kharge* scritte nel volgare dell'isola. Quello che si può fin da ora escludere è che lo strambotto sia venuto nella penisola soltanto dalla Sicilia. Come non si può dire che le *cantigas* galiezo-portoghesi e i *villancicos* castigliani siano derivati dai canti andalusi, anche se è probabile che ne abbiano sentito l'influsso; così un *quid simile* può concedersi al canto popolare del Sud, che pure doveva essere abbastanza caratteristico, come dimostra verso la fine del '300 la moda delle « ciciliane ». Poi, appunto verso la fine del sec. XIV, la mutazione del gusto poetico musicale, per un fenomeno cioè analogo a quello che aveva verso la fine del IX o gli inizi del X secolo creato la *muwashshaha*, fece venir di moda — a Venezia, nell'Italia Centrale, in Toscana, e un po' in tutta Italia — il canto appassionato e lento, lamentoso quasi, del Sud. Allora gli strambotti, le *ciciliane*, le *villanelle*, le *calabresi*, le *napolitane*, affiorarono sul terreno letterario, e, invadendo la penisola appoggiandosi ai già elaborati da secoli *estribote* spagnoli, si vennero via via cristallizzando nella forma dell'ottava cosidetta siciliana, che imperversò per oltre cento anni nei canzonieri di tutta Italia, fino in Sicilia; e non fu a caso pertanto se i primi documenti di questa « scuola popolare » si ritrovano invece ad avere la struttura della ballata e della lauda, quella struttura cioè in cui, a partire circa dalla metà del '200, il canto popolare romanzo italiano aveva già assunto la sua forma più antica.

FINE

Ettore Li Gotti

● La Città di Venezia, avuto il consenso del Ministero della Pubblica Istruzione, organizzerà dal 14 giugno al 18 ottobre nel Palazzo Ducale la Mostra delle opere di Lorenzo Lotto.

La Mostra continua la serie delle grandi esposizioni d'arte antica iniziatasi con quella di Tiziano nel 1935, e continuata poi, ad anni alterni rispetto alla Biennale, con quella di Tintoretto nel 1937, di Veronese nel 1939, Giovanni Bellini nel 1949, Tiepolo nel 1951.

Lorenzo Lotto, nato a Venezia nel 1480, operò ancor giovane a Treviso, nelle Marche e assieme a Raffaello a Roma nel 1509. Risiedette dal 1513 al 1526 a Bergamo ove ebbe molti contatti con la pittura nordica ed eseguì alcuni tra i suoi più alti capolavori; fu poi a Venezia, dominata allora dalla pittura di Tiziano, e alla fine ancora nelle Marche, a Loreto, ove morì nel 1556.

E' vanto della critica moderna, a partire dal fondamentale saggio di Bernard Berenson del 1895, di aver chiarito una delle personalità più irrequiete ed indipendenti tra i pittori veneziani del Cinquecento, personalità d'artista solitario e nel contempo aperto ai vari apporti della pittura italiana e d'oltralpe della sua epoca.

La raccolta delle sue opere, molte delle quali si trovano in piccole Chiese o Musei di provincia, nella fastosa cornice del Palazzo Ducale di Venezia, costituirà un avvenimento artistico di eccezionale importanza nella serie delle rassegne sui maggiori artisti del Rinascimento italiano.

● Mons. *Costantino Rabini* ha tenuto, nella Chiesa di St. Julien-le-Pauvre a Parigi, una serie di Lecturae Dantis.

● Il Romanzo « *Una manciata di more* » *di Ignazio Silone* viene annunciato nella Collezione « Les Cahiers Verts » dall'Editore Grasset.

● Sul tema « *Romanciers italiens d'après guerre* » ha parlato al Palazzo della Borsa, a cura della Dante Alighieri, il Prof. Paolo Soldati.

« GUERRA FREDDA » NELL'ETÀ DELLE PUNICHE

4

E una identica richiesta di aiuti ricevette Roma dalla città di Utica, che aveva dovuto fare, come si è detto, causa comune coi ribelli e che ora temeva grandemente, al pari degli insorti di Sardegna, un infelice esito dell'impresa e aveva ragione di paventare la punizione di Cartagine, che sarebbe stata, come sempre, crudelissima.

A queste due richieste di aiuti a Roma possiamo assegnare, senza tema di errore, la data del 239, dell'anno [illegible] Amilcare Barca, richiamato al comando, benché ancora in posizione subordinata ad Annone, riportò i primi successi e, alla fine della campagna, distrusse l'esercito di Spendio. [illegible] le domande il Governo di Roma [illegible] fede ai patti giurati. Ma, prima ancora che [illegible] finisse, Amilcare aveva ripreso il suo posto di primo piano nella direzione della guerra e della politica di Cartagine. E se ne videro [illegible] gli effetti: le navi dei contrabbandieri italici — che seguitavano nel loro lucroso commercio — intercettate [illegible] vennero affondate [illegible], sicché di esse non rimase traccia; da parte sua il Senato romano, quando arrivò una [illegible] proposta di [illegible] dai ribelli di Sardegna, ridotti alle strette, [illegible] degli indigeni dell'interno, [illegible] di [illegible] e disposto [illegible] di una spedizione armata nell'isola.

A [illegible] Cartagine allestì a sua volta una flotta con la speranza di rioccupare i porti sardi prima che vi [illegible] soldati romani. Ma il Governo di Roma protestò energicamente presso questo [illegible] cartaginese, dichiarando di ritenere quei preparativi rivolti contro Roma stessa e dichiarò senz'altro la guerra a Cartagine. La città punica non poteva [illegible] in quel momento correre l'alea di un nuovo conflitto coi Romani onde se [illegible] pronta a [illegible] le parti che Roma le offerse: contro il pagamento di un'indennità di 1.200 talenti e la rinuncia ad ogni diritto sulla Sardegna.

Polibio, che, come si è visto, aveva fino a questo punto lodato senza riserve la condotta rettilinea della politica romana, non le risparmia ora la sua disapprovazione e il suo biasimo più aspro, giudicando che i Romani agirono così per trar partito dalle sventure di Cartagine (I, 15) e che, obbligando allora, contro ogni diritto, i Cartaginesi a sgomberar la Sardegna e a pagare la suddetta somma di denaro (I, 28), crearono con ciò una delle cause principali della guerra che più tardi si accese (I, 36).

Si può comprendere la dolorosa meraviglia e la deplorazione di Polibio, di questo storico greco ammiratore delle istituzioni e della politica romana, e in special modo, quindi, della preoccupazione giuridica che questa mise sempre alla base del suo procedere e della lealtà con la quale Roma aveva sempre agito in passato, nell'attenersi ai trattati stipulati; sicché « aspettare una occasione conveniente e trovare una causa di guerra che riscuotesse l'approvazione anche degli stranieri, era dai Romani ritenuta cosa di somma importanza » (Polibio, XXXVI, 2). E, nella storia delle relazioni estere di Roma, questo fu in realtà il primo caso (almeno in un conflitto di grande portata, sul quale stavano fissi gli occhi di tutto il mondo) nel quale l'interesse politico prevalse sullo scrupolo giuridico: il Governo romano provvide allora al bene supremo del suo popolo, come le circostanze gli imponevano; e maggior vantaggio avrebbe anzi ottenuto da quella decisione, se Cartagine avesse raccolto la sfida che le era stata gettata: sarebbe forse stata allora risparmiata all'Italia dalla saggezza del Senato la terribile prova dell'invasione di Annibale.

Come tutte le guerre di esaurimento, la prima punica si era chiusa con una pace che non risolveva integralmente i problemi né appianava i contrasti dai quali il conflitto aveva preso le mosse: sorta per il dominio del Tirreno, la guerra non lo aveva del tutto sottratto a Cartagine né lo aveva del tutto consegnato ai Romani. A Roma molti rimpiangevano il compromesso stipulato da Lutazio Catulo e dal Senato nel 241: se per la sicurezza dell'Italia era indispensabile il dominio del Tirreno, poteva dirsi raggiunto lo scopo, finché Cartagine sbarrava e minacciava quel mare col suo possesso della Sardegna e con quello, che avrebbe potuto facilmente procurarsi, della Corsica?

C'erano, è vero, i trattati: ma che valevano ora essi quando, venuta la direzione politica cartaginese nelle mani del Barca, era chiaro che l'unico compito dell'oligarchia punica, superata la crisi del momento, sarebbe stato quello di preparare la guerra di rivincita? Doveva Roma lasciare che i Cartaginesi riprendessero la guerra quando a loro fosse stato più comodo e dalle posizioni più opportune, mentre si presentava ora l'occasione di togliere ad essi il vantaggio di queste e di provocarli ad una lotta decisiva — se essi raccogliessero la sfida — in un momento per loro assai difficile?

Il Governo romano che si pose allora questo problema e lo risolse nel modo che sappiamo, attirò bensì su di sé la disapprovazione e le proteste dell'opinione pubblica delle genti contemporanee, ma provvide come meglio non avrebbe potuto all'avvenire del suo popolo. Il brusco cambiamento della politica romana era d'altra parte pienamente giustificato dalla mutata situazione interna di Cartagine; ed è strano che Polibio non abbia voluto riconoscere almeno questo, egli che pure scrive (III, 9) « doversi credere che la prima cagione di guerra fra i Cartaginesi e i Romani fu l'ira di Amilcare, soprannominato Barca, padre di Annibale; perché l'animo suo non fu affatto vinto dopo la guerra di Sicilia, ma cedendo ai tempi, covava lo sdegno ed aspettava sempre qualche opportunità per rompere di nuovo in guerra ».

Ed ora possiamo ritornare alla domanda che ci siamo posti alla fine del capitolo precedente: quali erano le idee e i disegni di Amilcare?

« Amilcare, aggiungendo il proprio sdegno all'ira dei concittadini (dopo l'occupazione romana della Sardegna), tostoché ebbe debellato i mercenari ammutinatisi e ridata la sicurezza alla patria, si volse con ogni impegno agli affari di Spagna, ingegnandosi di trarne profitto nell'apparecchiare la guerra contro i Romani: ed un'altra causa di tale guerra è appunto da riconoscersi nel favorevole corso d'eventi che i Cartaginesi trovarono in Spagna: poiché in queste forze confidando, arditamente iniziarono quel conflitto. E così Amilcare più d'ogni altro contribuì allo scoppio della seconda guerra punica, sebbene egli fosse già morto da dieci anni quando essa si iniziò ».

Questi periodi di Polibio (III, 10) riassumono in forma chiara e schietta l'opinione che i contemporanei e i posteri immediati ebbero sull'azione esercitata da Amilcare Barca nel determinare il corso degli eventi che si susseguirono dal 241 al 218: questa opinione è penetrata, attraverso Polibio, nella storiografia antica ed ha trovato ugualmente seguito negli studi storici moderni: la si trova accolta e ripetuta, nelle sue parti sostanziali, nelle maggiori opere di storia romana, da quella di Teodoro Mommsen a quella di Gaetano De Sanctis. E, in verità, non esistono serie ragioni per allontanarsi da essa: le obiezioni che alcuni hanno sollevato contro la teoria polibiana, che addita in Amilcare Barca e nei suoi successori i principali artefici del secondo conflitto fra Roma e Cartagine, non hanno, come vedremo fra poco, un solido fondamento.

Scongiurata la minaccia della insurrezione dei mercenari, ma umiliata frattanto Cartagine dalla perdita delle altre due isole del Tirreno, Amilcare proclamava la necessità, per la patria, di trovare un compenso alla Sicilia e alla Sardegna perdute, e tale compenso additava nella Penisola Iberica, nella quale il dominio cartaginese si era limitato, fino ad ora, ai numerosi e floridi stabilimenti della costa meridionale. Nessuno a Cartagine poteva nascondersi che tale impresa avrebbe mantenuto vivo lo spirito di rivalità punico-romano assai più di quanto lo avrebbe fatto la conquista, caldeggiata invece da Annone, di un grande impero libico; ma una parte notevole, e forse la maggioranza, degli oligarchi e del popolo cartaginese si sentivano spinti ad agire ora in odio a Roma, dopo la patita umiliazione nell'affare della Sardegna: da parte sua Amilcare, a cui un nuovo e più decisivo urto con Roma appariva a non lunga scadenza inevitabile, era deciso a porre la sua città nelle migliori condizioni per affrontarlo.

La conquista della Spagna dovette pertanto apparirgli l'impresa meglio rispondente a tale scopo. Anzitutto essa avrebbe permesso a chi la dirigeva di agire lontano dalle ingerenze, dai sospetti, dai timori del senato cartaginese. Amilcare si riprometteva in realtà di nulla più chiedere in avvenire al suo Governo — né uomini, né denari, né appoggio diplomatico — per procedere nel suo compito: la guerra si sarebbe mantenuta da sé, con le risorse del paese via via conquistato, ed avrebbe offerto al Barca la possibilità di costituire un provetto esercito permanente con uno sperimentato corpo di ufficiali, appoggiandolo ad una base di reclutamento tanto larga (le tribù iberiche) da permettere la più accurata selezione. Gradatamente, così, il dominio punico nella penisola spagnola si sarebbe esteso lungo la costa mediterranea, nell'altipiano centrale e verso nord, senza sollevare opposizioni gravi nel senato cartaginese e, presumibilmente, senza risvegliare troppi sospetti in quello romano; oltre alla costituzione di un forte e ben allenato esercito, Amilcare avrebbe provveduto ad accumulare, con le risorse minerarie del sottosuolo iberico, un ingente tesoro, ed intanto i confini del nuovo impero punico si sarebbero, di giorno in giorno, avvicinati al territorio delle tribù celtiche della Gallia. Quelle genti vivevano da lungo tempo in amichevoli rapporti con Cartagine, a cui fornivano il nerbo maggiore del suo esercito mercenario, e buone relazioni avevano sempre serbato con i popoli della stessa stirpe che abitavano la valle padana, antichi e implacabili nemici di Roma. Un giorno la conquista punica sarebbe giunta a contatto con la terra dei Galli e questo fatto avrebbe aperto un'ardita ma non impossibile via d'invasione del territorio italico attraverso i paesi degli amici Celti.

Sarebbe però assurdo attribuire ad Amilcare il disegno di quel piano di guerra contro Roma che fu poi attuato da Annibale: conquista e colonizzazione della penisola iberica apparivano già di per sé impresa così ardua e lunga che il Barca non pensava forse di potere, benché ancora giovane, condurla a termine; gli eredi del suo comando e del suo ideale di rivincita avrebbero scelto, al momento opportuno, il tempo e il modo dell'azione.

Continua al prossimo numero.

Giulio Giannelli

PRAZ E GLI EROI VITTORIANI

Continuazione dalla pag. 1

della « crisi » egli ha saputo registrarli con estrema avvedutezza e sicuramente diagnosticarli anche ove erano più latenti. M'avvenne altra volta d'obiettare ad alcune sue considerazioni sul Biedermeier in Manzoni. Il Manzoni, col suo mondo di potenti e di umili, lo sentivo un genuino rampollo della aristocrazia che non per nulla ambienta il suo romanzo nel seicento, assai prima dell'avvento delle classi medie, del tutto ignorate e scavalcate nel suo capolavoro. Ma in questo libro Manzoni riaffiora confrontato con Walter Scott: « Scott... scomparso il fittizio sfondo di scenografica medievalità di accatto di cui gli era piaciuto circondarsi, vive come uno dei precursori della borghese letteratura vittoriana: e questo suo aspetto... dovette fortemente impressionare il nostro Manzoni ». E' uno di quei casi di cui si diceva, in cui l'autore finisce per convincerci d'una tesi che ci sembra troppo personale; posta la cosa in questi termini, anche la nostra obiezione al Manzoni Biedermeier si inclinerebbe, *bon gré mal gré*, a rivederla; e si ripensa alla famigliola del sarto e tanti altri quadretti di genere. Lo stesso per il saggio su Patmore, che costituisce la Appendice I. Non si vorrebbe includere Patmore in una trattazione del Biedermeier vittoriano, e per la profonda esperienza che egli ebbe della lirica metafisica (i rapporti fra Patmore e Donne son qui per la prima volta esaurientemente documentati) e per le sue meditatissime letture, soprattutto dopo la conversione, di S. Agostino, S. Tommaso, S. Bernardo, S. Giovanni della Croce, autori non molto familiari ai vittoriani. Ma anche qui, nella misura in cui l'autore ha costretto la esposizione, limitandola cioè al solo *Angel in the House* e, anche nei confronti di codesto poemetto, astenendosi dall'invadere sprezzantemente, come fece Swinburne, il campo della vocazione poetica di Patmore, gli si consente, anche se nelle note relative a questo saggio si dia forse troppo peso e rilievo alle asserzioni di Derek Patmore (dalle cui conclusioni e dalla cui valutazione del poeta tuttavia l'autore dissente), un biografo estroso, gustoso e pittoresco ma non sempre da prendersi alla lettera. L'Appendice II, su Roma e i vittoriani, ci era già nota per averla ascoltata in forma di conferenza. Il Praz include nella rassegna anche gli americani, e inglesi e americani sembran del pari ignorare gli aspetti aulici della antica Roma che avevano incantato Goethe e Byron. Ci troviamo in effetti anche qui di fronte a una « smontatura » d'eroi e miti che spesso documenta la scarsa sensibilità di quei pellegrini vittoriani al fascino della Roma pagana e della Roma cattolica. Ma si poteva qui forse accennare, almeno per contrasto o per correttivo, al Gissing, il solo forse degli scrittori vissuti nell'epoca vittoriana, che sinceramente professò il culto dell'Italia antica, anche se è vero che più di Roma lo attrassero Napoli e soprattutto la Magna Grecia.

S'accennerà infine alla Introduzione. In una saggistica di questo tipo, che non si chiude in schemi cronologici anche se li ha presenti, lo sconfinamento in altre epoche è legittimo e autorizzato a priori, ed era logico che nell'introduzione l'autore trattasse la pittura di genere come pietra di saggio, nel linguaggio figurativo, di tutta la sua esposizione. Con il talento descrittivo che gli è congenito, egli ci ricrea in modo perfetto alcuni di codesti quadri e a conforto della descrizione offre anche al lettore alcune bellissime tavole inframezzate al testo. In capo all'introduzione è opportunamente citata una frase di Pater sui quadretti di genere che erano « l'equivalente della lettura dei romanzi per quell'epoca »; la frase è rincalzata dall'assioma lessinghiano dell'*ut pictura poesis*, e il raffronto ovviamente riaffiora spesso per tutto il corso del libro.

Non s'apprezzerà mai abbastanza, in questo come negli altri libri di Praz, la sicurezza del gusto e l'appropriatezza dell'ampia ma scelta messe delle citazioni, e le note, vagliatissime e spedite, che costituiscono un'indispensabile e non mai pesante, ma anzi gradevole complemento e accompagnamento del testo.

Augusto Guidi

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA VOCIANA

10

OJETTI U.: *Scrittori che si confessano*, Milano, 1926.
— *Papini cattolico*, in « Cose viste », vol. I [(10 dicembre 1921), l'anno della « Storia di Cristo » - « Certo, anche qui s'ha da fare la sua parte alla guerra, a questa guerra che tutti giuravano non avrebbe, nei cervelli e nei cuori, mutato niente. Come nei corpi essa ha fatto scoppiar fuori le tare nascoste e accelerato tutte le decomposizioni, così nelle anime. Senza la guerra, senza il terremoto e lo spasimo e l'insanguinato terrore della guerra, Giovanni Papini avrebbe continuato i suoi giochi di funambolo sulla lucida corda d'acciaio della sua intelligenza tesa. Invece eccolo qua, rifugiato nella Chiesa, di corsa come uno che vi si sia precipitato a cercarvi asilo e sicurezza contro un pericolo urgente e mortale e tocchi le mura, i pilastri, gli altari, i cancelli, e gridi, a confortare sé stesso prima di tutto: - Sono di granito, sono di ferro, durano da secoli, dureranno sempre, mi difenderanno sempre » - « In ogni ogni frase del suo nuovo libro sento l'ansimare di chi non ne poteva più: non ne poteva più di essere solo, di non aver trovato in tanti anni di fame e sete intellettuale e morale un cibo sodo e nutriente, in tanti anni di vagabondaggio da una idea all'altra e da un libro all'altro una casa per l'anima sua »].

OLIVA D.: *A. Palazzeschi*, « Giornale d'Italia », 26 ottobre 1907.
— *A. Onofri*, « Giornale d'Italia », 15 settembre 1909.
— *Intorno alla letteratura italiana nel* 1909, « Fanfulla della Domenica », 21 gennaio 1910.

OLOBARDI U.: *Saggi su Tozzi e Pea*, Pisa, 1919.

OMODEO A.: *Il problema dell'educazione religiosa*, « Voce », 28 luglio 1914.
— *Momenti della vita di guerra. Dai diari e dalle lettere dei Caduti*, Bari, 1934 [Slataper, Serra...].

ONOFRI A.: *G. Pascoli*, « Lirica », 1912 [art. firmato A.O.]; *Saldi spirituali*, « Lirica », marzo, ottobre-dicembre 1912.
— *Mallarmé poeta per poeti*, « Il Popolo Romano », 5 maggio 1913.
— *P. Claudel*, « Il Popolo Romano », 28 luglio 1913.
— *A. Gide*, « Il Popolo Romano », 22 settembre 1913.
— *G. Pascoli*, « Voce », 31 gennaio 1916; 29 febbraio 1916; 31 marzo 1916; 31 maggio 1916; 30 giugno 1916; 31 luglio 1916; 21 agosto 1916 (articoli vari, specialmente di carattere tecnico e critico; « Nuova Antologia », 1910-1912; « Lirica », 1912-1913; « Il Popolo Romano », 1913; « La Voce », 1915-16; « La Diana », 1916-17; « Le Cronache di Italia », 1922).
— *La poesia di G. A. Borgese*, « Le Cronache d'Italia », 20 luglio 1922.
— *Il nuovo Rinascimento come arte dell'Io*, Bari, 1925 (visto dai Raffi, Benco, Colonna di Cesarò, Caracciolo, Comi, Corra, Evola, Flora, Gui, Levasti, Manacorda, Marone, Marotta, Moscardelli, Palmieri, Pavolini, Piccoli, Prati, Rezzoli, Titta Rosa, e una lettera di G. Papini), Firenze, 1930 (v. « Enciclopedia Italiana », vol. XXV, pag. 375, di Salvatore Rosati).

OPERTI P.: *Gli Slataper*, in « Trieste e la Venezia Giulia ».

ORANO P.: *I moderni*, Milano, I-II vol.: 1908-09; III vol.: 1914; IV vol.: 1922.

PACI M.: *R. Serra*, « Tempo di Scuola », maggio 1943.

PADOA F.: *S. Slataper*, Firenze, Università, 1981 [Tesi di laurea].
— *S. Slataper. Trentanni dopo la morte*, « Nuova Antologia », agosto 1945.

PAGNACCO F.: *Volontari delle Giulie e di Dalmazia*, Trieste, 1928 [Slataper...].
— *S. Slataper*, « La Porta Orientale », Trieste, marzo 1940.
— *Trieste e gli Slataper*, « Il Piccolo », 6 aprile 1943.
— *P. Jahier*, « Italia che scrive », giugno 1919.
— *C. Sbarbaro*, « L'Italia che scrive », settembre 1928.

PALMIERI E.: *Il mio Papini*, Napoli, 1917.
— *Crociere Barbare*, Milano, 1920 [Papini...].
— *Giovanni Papini*, Firenze, 1927 (con bibliografia dal 1902 al 1927 a cura di T. Casini). [« Visse per un settennio, da prima come foglio settimanale, poi come una rivista più o meno periodica. Organo d'intellettuali, da prima, esercitò ogni specie di critica alle svariate forme della vita nazionale: alla filosofia, all'arte, al giornale, all'università, alla politica, agli uomini, agli italiani del presente, a quelli che protendevano ansiosi al domani. Il Salvemini vi incluse una caricatura espressiva del *figlio di papà* studente d'università a Napoli; l'Ambrosini portò in rivista la stampa giornalistica con un senso della realtà ed una responsabilità di giudizi, sconosciuta ai consueti pennaiuoli e manipolatori. Il Croce e il Gentile, quando non polemizzarono per le proprie dottrine, dettero una collaborazione serena e chiarificatrice dei problemi generali della cultura. Il Papini vi svolse un'attività varia di politica e di scuola; contribuì alla polemica carducciana contro la degenerazione degli epigoni del poeta; dedicò pagine d'amore a Poe, a Nietzsche, a Tolstoi; v'incluse prose poetiche; toccò questioni scottanti di cultura viva; perseguitò i buffoni, sventò pregiudizi, non risparmiò gli imbecilli, dedicò luminosi articoli a William James, al Vailati, al Farinelli; polemizzò con giornali politici; finalmente vi fece apparire le poesie che compongono l'*Opera prima*. Ma non ho esaurito, così, il contributo generale dal Papini dato alla *Voce*; la quale, frattanto cambiava di formato, di scrittori, d'intenzioni, quasi si *immanentizzava* in un certo suo ottimismo di influenzare dall'alto sull'Italia. Divenne poi fulcro d'un'attività più larga con i *quaderni*, dando un serio indirizzo culturale ad un'impresa, in cui il disinteresse era proporzionato allo sforzo, e da cui era assente quello spirito d'industria, che minaccia e rovina — attraverso l'opera inconsapevole e cupida dell'editore affarista — la cultura più essenziale e più vera. Quando maturarono altre vicende, altri eventi, altri destini, e si giunse alla vigilia della guerra, la rivista si scisse in due edizioni: una politica, e fu espressione del Prezzolini passato dalla teoria alla pratica sociale; e l'altra letteraria; e fu il periodo che la diresse Giuseppe De Robertis, e Serra vi disse il suo canto del cigno, e dove il Papini fece comparire le prime poesie ». - Non siamo però d'accordo col Palmieri, quando afferma che il Papini « fu il solo poeta tra gli scrittori che s'aggrupparono intorno alla Voce »].
— *Orizzonti. Il « Novecento » ed altri studi*, Foligno, 1930.

PANCRAZI P.: *C. Sbarbaro*, « Gazzetta di Venezia », 1914.
— *G. Boine*, « Gazzetta di Venezia », dicembre 1914.
— *C. Govoni*, « Resto del Carlino », 1° ottobre 1914.
— *R. Serra*, « Gazzetta di Venezia », 15 ottobre 1914; « Secolo », 31 maggio 1923; « Corriere della Sera », 1° giugno 1934 (v. « Scritti in onore di R. S. »).
— *D'Annunzio senza coraggio*, « Voce », 29 febbraio 1916 [Indagine critica sulla « nazionalità » di D'A.].
— *Si cerca una poesia*, « Voce », 31 ottobre 1916 [S. Di Giacomo].
— *F. Agnoletti*, « Nuovo Giornale », 11 dicembre 1917.
— *A. Baldini*, « Nuovo Giornale », 16 novembre 1918.
— *C. Linati*, « Resto del Carlino », 14 settembre 1919; « Secolo », 25 ottobre 1922.
— *E. Thovez*, « Resto del Carlino », 4 luglio 1919; « Secolo », 8 aprile 1922.
— *P. Jahier*, « Il Nuovo Giornale », maggio 1919.
— *Ragguagli di Parnaso*, Firenze, 1920.
— *G. Ungaretti*, « Resto del Carlino », 1° settembre 1923.
— *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, 1923.
— *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, 1934.
— *Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio*, Bari, 1937.
— *E. Pea*, « Corriere della Sera », 5 luglio 1938; « Corriere della Sera », 17 aprile 1940.
— *Scrittori d'oggi*, Bari, 1946-50 [i primi 5 voll.].

PANFILO: *Virtù di confine*, « Corriere della Sera », 16 aprile 1933 [Slataper...].

PANZINI A.: *Diario* (sentimentale della guerra), « Voce », 15 ottobre 1915 (In memoria di R. Serra); « Illustrazione Italiana », 22 agosto 1915.
— *P. Jahier*, « Marzocco », 30 marzo 1919.
— *La fortuna dei Poeti*, « Corriere della Sera », 21 ottobre 1926 [Slataper...].

PAPINI G.: (dato il grande numero dei suoi scritti sulla « Voce », si rimanda all'*Indice della « Voce »* curato da E. Falqui. - Qui si accenna a qualcuno dei più significativi, o che hanno riferimento a qualche passo dei nostri « Appunti » vociani). Per la bibliografia dal 1902 al 1927, si veda l'appendice bibliografica di Tito Casini nel volume di E. Palmieri: *Giovanni Papini (Interpretazioni del mio tempo)*, Firenze, 1927). L'ottimo contributo è lievemente macchiato di qualche svista: ad es. *Federico* Flora, invece di Francesco Flora, e qualche errato titolo di periodici; ma in questi lavori non è umana cosa pretendere la perfezione...
— *La cultura e la vita italiana*, « Leonardo », ottobre-dicembre 1905.
— *Il crepuscolo dei filosofi*, Milano, 1906.
— *L'Italia risponde*, « Voce », 20 dicembre 1908 [« Si tratta di ridare all'Italia non soltanto il contatto della cultura europea, ma anche la coscienza storica della cultura sua, ch'è per tanta parte delle culture europee »].
— *Il Carduccianesimo*, « Voce », 18 marzo 1909 [« Noi soltanto, forse, tentiamo di continuare, per altre vie, lo spirito carducciano e cerchiamo di collaborare col morto al suo ideale più caro, alla resurrezione della cultura e dell'anima italiana »].
— *La Moine Bourreau*, « Voce », 18 aprile 1912 [Difesa del *Lemmonio Boreo*, di Soffici].
— *Un uomo finito*, Firenze, 1912 [« In tempi di magra il manoscritto di *Un uomo finito* fu venduto ad Agnoletti per 200 lire. Parecchi anni dopo Papini cercò di riacquistarlo: Agnoletti gliele rese, e non volle niente »].
— *24 cervelli*, Ancona, 1912.
— *Le due tradizioni letterarie*, « Voce », 4 gennaio 1912 [Dante e Petrarca].
— *Pragmatismo*, Milano, 1913.
— *Buffonate*, Firenze, 1914.
— *Il Futurismo e « Lacerba »*. *Futurismo e marinettismo*, « Lacerba », 1° dicembre, 14 febbraio 1915.
— *R. Serra*, « Voce », 15 ottobre 1915.
— *S. Slataper*, « Mercure de France », 1° ottobre 1916.
— *Stroncature*, Firenze, 1916.
— *G. Ungaretti*, « Resto del Carlino », 4 febbraio 1917.
— *A. Onofri*, « Mercure de France », 1° dicembre 1917.
— *Testimonianze*, Milano, 1918.
— *L'esperienza futurista*, Firenze, 1920.
— *Gli amanti di Sofia*, (1902-1918), Firenze, 1932.
— *Ritratti italiani*, (1904-1913), Firenze, 1932.
— *Eresie letterarie*, Firenze, 1932.
— *Il Croce e la croce*, « Nuova Antologia », marzo 1932.
— *Nipoti d'Iddio*, Firenze, 1932 [Soffici...].
— *A. Soffici*, Milano, 1933.
— *M. Rosso*, Milano, 1940.
— *La Corona d'argento*, Milano, 1941.

(*Continua*).

C. M.

LE POETICHE ITALIANE

DA MARINETTI A UNGARETTI

Continuazione dalla pag. 2

vogliono far passare per materia poetica, la cui rappresentazione si ritiene tanto più viva, vale a dire poetica, quanto più breve è il verso.

Gli ermetici — di loro si parla — sembrano infatti i seguaci più convinti di quello che Edgar Poe ebbe ad affermare circa l'ispirazione, la quale essendo necessariamente breve, quasi istantanea, non può dar vita a poemi; e anche quando ciò avvenisse, si tratterebbe poi sempre di frammenti lirici cuciti insieme. (Quanto avrà influito tale dichiarazione su certe analisi del Croce? oppure fino a qual punto la poetica crociana influì su quelle del Novecento, ancorché il grande critico in sostanza abbia condannato le premesse futuriste così come quelle ermetiche e surrealiste?).

Ora gli ermetici non solo fanno poesie di uno o due versi quasi a emulare, ma senza successo, gli epigrammi classici, ma pretendono di renderle più significative con accorgimenti tipografici partendo dalla convinzione che anche la parola, per sé musicale, acquisti rilievo e significato dal suo contrario, appunto come le pause danno significato alle note, anzi addirittura ne sono il presupposto.

Queste in breve le linee principali delle moderne poetiche. Contro di esse la critica è sempre stata facile. Infatti, pur accettando nel loro valore umano e storico (ma non sul piano dell'umanesimo storico tuttavia, di cui è in atto la rivalutazione anche fuori dell'Italia) queste esperienze, è ovvio che non per questo si potrà riconoscere ad esse valore artistico ogni qualvolta l'arte non c'è. E l'arte manca anzitutto, quando manca la possibilità di intendere, anche sotto il semplice aspetto grammaticale, il contenuto di tanti versi. Infatti né i futuristi né i surrealisti (né per la stessa ragione, anzi per forza anche maggiore, i dadaisti, i quali veramente ebbero solo una esistenza polemica) né in complesso gli ermetici attinsero le vette della poesia; o se mai questi ultimi o i primi ci riuscirono, ciò avvenne al di fuori degli schemi delle rispettive poetiche, quando cioè essi cercarono l'espressione poetica, o più semplicemente la forma, secondo i tradizionali canoni di chiarezza ed armonia. E quando arte c'è nei loro versi, ciò non è connesso certo con la lunghezza più o meno grande del componimento, perché in presenza dell'armonia non esistono né brevità né prolissità di nessun genere e tanto meno misurabili nel tempo o nello spazio.

Federico Pampanin

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 399 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 15 - ROMA, 12 APRILE 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 61996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

IL DILEMMA DI HAROLD LASKI

Fra le carte del Maestro, morto improvvisamente la primavera del 1950, si rinvenne il Manoscritto incompiuto e provvisorio (e così fu edito (1), non senza parecchi errori evidenti di lettura e di stampa) d'un'appendice revisionistica ed autocritica a quell'infelicissimo saggio degli anni di guerra, *Faith Reason & Civilisation* (London, Gollancz, 1944; poi tradotto in italiano presso Einaudi), tentativo generoso, e impossibile, di acquietare le due anime di Harold Laski, di conciliarne le contraddittorie esigenze e tendenze. Prima e più che da una delusione politica, dall'insoddisfacimento per la situazione internazionale alla vigilia della guerra in Corea, prima e più che dal rammarico delle occasioni perdute, e del fallimento post-bellico dell'intesa di guerra fra l'Unione sovietica e le democrazie occidentali, quest'ultimo volume nasce, dunque, da una sua delusione od insoddisfazione del dilemma che non è tanto del tempo nostro, o nel tempo, quanto nello spirito, nelle guise intellettuali ed etiche, del suo Autore.

Marxista e liberale, figlio d'una razza lungamente perseguitata, socialista e borghese ad un tempo, esperto, oltre che del suo medio ceto nativo, della società e della culturale americana e francese, Laski si trovò a fronteggiare il fatto storico, il fenomeno categoriale, della Rivoluzione bolscevica, siccome, centocinquant'anni prima, Burke, dal quale amava ripetere tanto della sua fraseologia e dottrina, e cui, nella propria frequente, malcelata vanità, desiderava di conformarsi, o ispirarsi, come a modello, si era trovato a dover fronteggiare il fatto storico, il fenomeno categoriale, della Rivoluzione francese. Facile, nell'uno e nell'altro caso, condannare il giacobinismo del Terrore e le persecuzioni sovietiche. Ma nell'uno e nell'altro caso anche s'imponeva, soprattutto a un inglese, rappresentante d'una tradizione di libertà, intendere nella positività eventuale delle sue guise l'uno e l'altro episodio: affermando che, oltre il sangue versato, oltre le sofferenze, le brutalità, le miserie, l'immensa paura, dei rivoluzionari e degli antirivoluzionari ugualmente, si era pur calato per l'avvenire una semente nuova: si era inaugurato il capitolo della immissione nella storia, con la Rivoluzione francese, delle masse « borghesi », le quali avrebbero creato, in regime di rivoluzione industriale, la storia del secolo XIX: e, con la Rivoluzione bolscevica, delle masse proletarie, le quali avrebbero creato, grazie al potenziamento tecnologico dell'età nostra e alla progressiva industrializzazione dei continenti extra-europei, la nuova storia, tridimensionale e veramente « globale », di questo secolo.

Anche nel libro della sua delusione, della sua paura dinanzi al decadimento della libertà, alla « paura della libertà », in un mondo governato dalla paura (sono tutte parole e formule sue), Laski non dimette la speranza che informò la sua vita, e gli suggerì, senza soverchia fortuna pratica, il compito di mediatore ideologico fra Londra e Mosca: « Oltre l'ideologia russa (leggiamo a p. 259) è la passione d'una fede religiosa, che nonostante i suoi errori e crudeltà, spazza via nel cestino della storia tanti degli ostacoli che si frappongono al progresso. L'ideologia russa certo spezza i vincoli del passato con una spietata, con una addirittura barbarica, indifferenza per la vita umana, la libertà e la legge. Ma importa non solamente che i vincoli del passato sieno rotti sì, e soprattutto, che, per la maggior parte, coloro medesimi i quali sono tratti così di servitù in servitù, riconoscano nella nuova servitù un passo innanzi, per così dire, nel buio della galleria, lungo la quale procedono verso la luce ».

Disgraziatamente, quest'asserzione così dolorosamente, così (direi, se la espressione mi fosse consentita, senza irriverenza o timore di fraintendimenti) così « ebraicamente » ottimistica, riposa su un mero atto di fede: non su alcun indizio od elemento di prova storica, tranne l'argomento generico, e nella sua genericità accettabile, anzi incontrastabile, dell'avanzamento sociale della Russia in regime bolscevico, e della nuova fiducia in se medesimo, nelle sue possibilità, che dalla Rivoluzione vittoriosa e dalla guerra vinta ha derivata il cittadino sovietico. Laski è, peraltro, il primo a riconoscere, esplicitamente, che la Russia ha sperperato, con la sua politica post-bellica, « gran parte dell'immenso capitale di buona volontà di cui disponeva nel 1945 ». Ed esplicitamente anche riconosce che l'*animus* e l'atmosfera delle cosiddette persecuzioni inquisitoriali statunitensi differiscono *toto caelo* dall'*animus* e dall'atmosfera delle persecuzioni in regime e in paesi comunisti, sia perchè sostanzialmente sopravvivono intatte oltre l'Atlantico le tradizionali guarentigie di legale libertà, sia, e più, perchè non sono mancate, nè mancano, le reazioni della stampa e dell'opinione pubblica, dunque la libertà del dibattito, a prevenire o a correggere ogni ingiusto giudizio.

Perciò, quand'anche si possa accettare, con un piccolo o molto grosso grano di sale, la tesi secondo cui l'atteggiamento della Russia non giustificherebbe l'illiberalismo americano nè la politica post-bellica di Churchill, che il suo amico-nemico Laski qui acutamente definisce il reale inventore della politica statunitense di « contenimento », quand'anche non si voglia far parte all'elemento inevitabile della reazione o ritorsione, massime in una atmosfera di mutua paura, il problema psicologico-storiografico permane: il problema del perchè un liberal-laborista quale, nel suo intimo, fu, sempre, il Laski, amoreggiasse poi col marxismo, come teoria, ed altresì con quel pervertimento pratico degli ideali e della politica di Lenin, che è, per sua medesima confessione, lo zarismo rosso di Stalin.

Il quesito già fu proposto e risolto nell'anteguerra dal Croce, come rammentano i lettori del quinto volume delle *Conversazioni critiche*, (e nel rimprovero) d'insufficiente cultura ed esperienza marxistica dell'Inghilterra liberal-liberista fino alla rivelazione del bolscevismo al potere. Quest'interpretazione crociana, indubbiamente esattissima nella sostanza, riceve indiretto rincalzo dai varii accenni di questo libro all'insofferenza, nel ventennio fra due guerre, non solo per la politica, ciecamente anticomunista e filofascista, dei governi democratici, ma, e soprattutto, per la atmosfera del tempo, cui Mosca pertanto appariva un'antitesi liberatrice, un « mito » irrazionale, tanto più stranamente suasivo per gli uomini alla Harold Laski, che si professavano, e qui si riaffermano, « razionalisti ».

Ora, questo « razionalismo » democratico-illuministico-empirico di tradizione franco-inglese del Sette e dell'Ottocento, come fu arma spirituale per resistere alle tentazioni irrazionalistico-attivistiche in regime di libertà minacciata, così, stranamente, funse, per Laski, da copertura e illusione e credere che, superata la fase dell'assestamento dittatoriale, e grazie alla stessa esperienza e prova dell'invasione hitleriana, prima, d'una guerra nazionale vittoriosa poi, la Russia sovietica, democratizzandosi, razionalizzandosi, avrebbe, quindi, recato il rincalzo potentissimo della sua forza materiale e della sua preponderanza ideologica a un Occidente il cui liberalismo ottocentistico-razionalistico è necessariamente in declino.

Le premesse dell'atteggiamento di Laski sono, pertanto, in queste due citazioni: l'una che prova la sua fermezza di combattente nel ventennio fra le due guerre, l'altra che prova la sua angustia di visuale storica, la sua incapacità di ebreo anglo-protestante

(Continua a pag. 5).

Piero Treves

SOMMARIO

VITA ECONOMICA NEL '700 ROMANO

Sui documenti dell'Archivio di Stato di Roma — prova, se ve ne avesse bisogno, di quel che ancora possono dare le carte di archivio all'innovarsi delle conoscenze specie economiche — Vittorio Franchini, già professore nelle Università di Trieste e di Bologna, ed ora successore di Gennaro Mondaini sulla cattedra di Roma, ha ricostruito « Gli indirizzi e le realtà del Settecento economico romano », intendendo per « romano » la vita delle regioni costituenti ancora lo Stato della Chiesa (*).

Ad un simile lavoro il Franchini era il più preparato: da quando, partito da severi studi di storia giuridica, particolarmente rivolti agli istituti del Comune medievale e del Regno italico, passò poi, attraverso lo studio dell'ordinamento e della legislazione delle arti e della funzione economica delle fiere, all'indagine sulle attività economiche italiane tra XV e XVIII secolo, a mano a mano venendo ad approfondire, dalla larga conoscenza degli archivi bolognesi, romagnoli e marchigiani, motivi ed episodi dell'economia in special modo romana e dello Stato temporale. Sicchè può ricordarsi di lui una ininterrotta serie di studi, che appaiono oggi di preparazione, e giustificazione, della maggiore, e recentissima opera.

Sulla vita economica di Roma e degli Stati romani nel Settecento avevamo, massima raccolta di dati e notizie, i tre volumi del Nicolai, con l'aggiunta di un quarto, più breve, di recente posto in luce dal Canaletti Gaudenti. Avevamo, ma giacevano, pressochè sconosciute, nei vecchi fondi delle biblioteche, numerose scritture, a stampa (Aleandri, Ruffo, Fabbroni), e manoscritte, relative all'annona, relazioni alla Camera Apostolica, dissertazioni e memorie, molte volte con documentazione tabellare, primi tentativi della nuova scienza statistica, che assurgerà a gloria, sul finire del Settecento, nel Milanese, ad opera di Pietro Verri.

Nel secolo — dopo quello dell'erudizione geniale anche se incomposta — della storia, l'Ottocento, su una ben scarsa parte della enorme documentazione d'archivio la vicenda economica romana era stata trattata dal Coppi e dai redattori della « Monografia della Città di Roma e della Campagna Romana », e, sui primi del Novecento, era entrata nelle vaste compilazioni del De Cupis e del Tomassetti e nelle sintesi più stringate del De Sanctis Mangelli, del Nina, del Marconcini. In anni più vicini a noi, la vita economica sopra tutto delle Legazioni, e ancor più in particolare della Romagna, aveva offerto materiale prezioso alla indagine attenta del Dal Pane, riesumatore del Pascoli e del Fantuzzi, editore dei documenti relativi al tramonto delle Corporazioni e studioso acuto della questione del commercio dei grani in Toscana, nello Stato Pontificio, in Piemonte. Largamente materiato di ricerche e documenti relativi agli Stati romani il volume, sempre del Dal Pane, sulla « Storia del Lavoro in Italia » nel Settecento.

L'opera del Franchini, giunta ultima, chiude, in un certo senso, un periodo di ricerche indubbiamente riprese, ma ne apre anche un altro: di più minuta e capillare disamina dei documenti di archivio, e dell'Archivio di Stato, sopra tutto, di Roma, rivelatosi inesauribile miniera di relazioni e di dati, specie nei fondi delle speciali Congregazioni economiche, dei Tribunali e Camerale. L'apre, potremmo aggiungere, nel momento stesso che offre, della vita e del pensiero economico degli Stati romani nel Settecento, l'analisi più vasta e più ricca, che va dalle pagine introduttive (*Presupposti e precedenti dello Stato romano*) e da un riepilogo de *Il Seicento tra le influenze del mercantilismo e l'indirizzo agrario* ai densi capitoli su *L'opera di Clemente XI e Benedetto XIII nel tentativo di dirigere l'economia*, su *L'opinione pubblica: memorialisti ed inchieste*, *La politica portuale per le esportazioni*, *L'ambiente sociale-economico*, con, a conclusione, una prima « sistematica » della dottrina che scaturisce dalla esperienza economica del Settecento romano.

Possiamo dire che il Franchini reagisce, qui, e nelle precedenti, particolari, ricerche, alla diffusa credenza — e tradizione nella storiografia — dello oscurantismo papale, come nella politica, anche nelle attività economiche. Mostra uno Stato della Chiesa, se attardato ancora, per gran parte, in istituti e forme medievali, insospettatamente vivo, ed economicamente espressivo, multiforme, operoso. Scopre, nella vita economica appunto, un'apertura di orizzonti, per questo Stato, notevole e un'inaspettata frequenza di comunicazioni col mondo intorno.

Forse è, peraltro, un modernizzarsi spontaneo, semplice effetto di un moto generale e riflesso del tempo, che va scorto nell'impianto di nuovi procedimenti, come nel caso del « Registro della contabilità generale dello Stato », o come — passando a campo più vasto — nella lunga lotta tra liberismo e protezionismo anche tra gli scrittori dello Stato della Chiesa, dei quali se mai potrebbe esser caratteristico il propendere, pure i liberisti, per un attenuato protezionismo, specie in agricoltura. Ma il brulicare vivace di scritti sulle riforme economiche, tecniche, fiscali, è, certo, un indice di vitalità e di fede nel progresso. Come le prese di posizione, di scrittori e degli stessi pontefici, contro il sopravvivere delle corporazioni, ridotte ormai a strumento di resistenza e di privilegio. Come l'assillo crescente e spontaneo per un equo riparto dei tributi, per l'abolizione dei dazi interni, la lotta contro il latifondo, gli acquitrini, e la loro tragica compagna, la malaria.

Tutto questo traspare dalle coscienze, è indubbio, tra Clemente XI e Pio VI, tra il principio e la fine del Settecento, iniziato dalla imposizione della tassa detta del « Milione » e concluso dalla riforma doganale e dai rinnovati tentativi di drenaggio e di canalizzazione. Ma può veramente essere la storia economica la chiave di volta destinata a schiudere « il segreto della vita politica del regno più singolare del mondo », come scrive il Franchini nella sua felice e fervida conclusione?

Non perchè sia privo — lo Stato temporale —, a parte il De Luca, il Pascoli ed altri pochi, di figure eccelse negli studi, e nella stessa vita economica. Che, anzi, avesse in folla relatori viaggianti, come il Bertelli (è il secolo del Galanti e del Bianchini, ma il Bertelli è ancor più « tecnico » e figlio dell'esperienza), la sua fisionomia sarebbe ben diversa. Ma, nella vita forse più che nel pensiero economico, i vecchi schemi continuano a prevalere: e, pure dal punto di vista finanziario, la sensazione dell'immobilismo permane.

Condizioni generali e obiettive, anche. Basti pensare al triste decadere di Ancona, massima città marinara dello Stato, tra Venezia non ancor all'occaso e il deviarsi del flusso commerciale verso Livorno. Ma anche al troppo tardi istituirsi del porto franco, a malgrado di relazioni e petizioni.

Resta forse — anche però qui ricorre il pensiero di quella esemplare dell'Austria, del Lombardo-Veneto e del Piemonte — la realtà di una buona amministrazione nello Stato temporale, pur non ricco di opere pubbliche e tardo e inceppato nella circolazione del denaro e dei beni.

Più vale, tuttavia, e il merito va riconosciuto al Franchini, l'aver, pur nell'indagine economica, come umanizzando l'ardua e spesso arida materia, raggiunto il sostrato profondo dei rapporti sociali, che non possono non vedersi in funzione economica, e rivelato il lavorio denso, tenace, continuo di classi, individui e problemi che si sforzano, lungo il secolo dei « lumi » e della preparazione degli spiriti, di venire alla luce. E Roma e gli Stati romani non potevano restar da parte, nel vasto moto.

Pier Fausto Palumbo

(*) VITTORIO FRANCHINI, *Gli indirizzi e le realtà del Settecento economico romano*, Milano, Giuffrè, 1951.

SIMULACRI E REALTÀ

IMPARATE O EDITORI!

Voglio proporre agli editori un collega che seppe ottenere successi di vendita veramente sorprendenti.

L'attività di Carlo T. Russell (è proprio lui!) sorpassa ogni immaginazione. Pubblica un'opera monumentale in sei volumi di 2600 pagine, che viene tradotta subito in venti lingue. Ma questo è nulla. Vende e distribuisce 300 milioni (dico trecentomilioni) di opuscoli che corrono per tutto il mondo. Davvero l'incomparabile sig. Russell ha superato il segreto di interessare gli uomini. Nelle sue numerose peregrinazioni, dalla Palestina all'Egitto, dalla Russia alla Corea all'India, egli cerca e trova lettori.

Che cosa mai promette, quali segreti svela?

La fine del mondo! La fine del mondo capiterà nel 1914, diceva quattro anni prima. Non si lasciò smentire dalla caparbietà della terra a girare nel suo asse, rettificò i calcoli che lo portarono a spostare la data alla fine del 1918. La morte che lo colse nel 1916, gli risparmiò altre rettifiche.

Ecco, amici editori, perchè non conquistate il mondo: vi manca un'idea, tanto più produttiva quanto più pazza. Perchè, amici editori, almeno 300 milioni di pazzi nel mondo ci sono, dato che Russell li trovò nel primo quarto di secolo, quando gli uomini eran più saggi.

Figuratevi ora che messe.

Che messe!

STRANI ANIMALI

Che strani animali, i nostri contemporanei, direbbe Molière.

Strani davvero commenta Roger Colinon, e dà alcune convincenti prove, vuoi della animalità, vuoi della stranezza dei nostri contemporanei.

Dice: Abbiamo l'ipnotismo per radio: abbiamo la trasmissione del pensiero per televisione. Ma cosa sorprendente, possediamo un apparecchio semplicissimo per conversare con i defunti. Un grande quotidiano (oh missione benedetta della stampa) così annunzia lo strepitoso apparecchio: « Giornalmente lo fanno tanti (parlare con i trapassati) e questo problema ormai è risolto. Ma finora soltanto gli spiritisti o i medium professionali potevano farlo. Un nuovo apparecchio semplicissimo, alla portata di tutti, permette all'80 per 100 delle persone di conversare da soli o in società con gli scomparsi. I risultati sono straordinari e appassionanti e i più scettici sono stupefatti ».

Non so quanto costi l'apparecchio. Basta però inviare 100 lire alla ditta per avere informazioni e delucidazioni esaurienti.

Tutto è chiaro ed invitante. Un solo dubbio: perchè l'apparecchio funziona solo con l'80 per 100 di persone? Perchè questa antipatia tecnica per l'altro 20 per 100? Trattandosi di un apparecchio non si può parlare che di malumore tecnico.

Mi scusi la ditta: ma io penso che chiunque abbia adoperato l'apparecchio si sia trovato nella condizione di quel 20 per 100.

Cento imbecilli, divisi in due schiere di 80 e 20 fanno sempre cento imbecilli.

GENEROSITÀ ULTIMA

« Un malato che da cinque mesi si sapeva perduto e vedeva inesorabilmente precipitare il suo male, aveva ricevuto due giorni prima di morire la visita amichevole del suo parroco. Quando questi stava per uscire il malato lo richiama:

— Signor Parroco, non avete in questo momento qualche anima che vi tiene in pensiero particolarmente?

— Buon Dio! Noi abbiamo sempre parrocchiani che ci danno preoccupazioni.

— No, no, una di quelle anime particolarmente angoscianti, una di quelle che ad ogni costo si vorrebbero salvare... Perchè al punto dove sono io posso tutto ».

Con questo episodio un gran medico, il Duval-Arnould, conclude un suo discorso ai colleghi, non senza aggiungere queste altre parole: « fortunati i medici che possono raccogliere simili certezze sulle labbra dei loro malati ».

Che prospettiva rovesciata! L'ammalato, il moribondo, l'essere che non può nemmeno asciugarsi il sudore mortale, proclama di poter tutto.

La morte, il sacrificio ultimo, si tramuta in accessione al potere di Colui che la diede come condanna.

Nessuno, nè l'eroe, nè il genio, possono morire così. Solo il cristiano può dire che la morte gli apre le porte della gloria.

Io posso tutto! Pronunciato nel momento in cui per l'occhio terreno il nulla apre le sue fauci, è una parola che ha la verità dell'Assoluto.

Varius

● La Direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia rende noto che, a modifica dell'art. 4 del Regolamento dei Premi di Studio devoluti a favore dei laureandi dell'anno accademico 1952-53, il termine di presentazione dei documenti relativi alla partecipazione a detti premi è prorogato al 30 aprile c. a.

Di conseguenza l'assegnazione dei premi verrà effettuata entro il 31 maggio c. a.

● Entro la seconda metà d'aprile, secondo notizie recentemente confermate, il Teatro del Vittoriale sarà pronto a iniziare la sua vita, benchè non ancora completo nei suoi servizi tecnici e nei rivestimenti di marmo previsti dal progetto. I lavori per la costruzione del grande teatro all'aperto erano stati interrotti nel 1938, alla morte di Gabriele D'Annunzio, e soltanto l'anno scorso furono ripresi, dopo che la Fondazione del Vittoriale ebbe stanziato a questo scopo dieci milioni. Si prevede che il teatro potrà trovare negli stessi visitatori del Vittoriale (l'anno passato furono trecentomila) un flusso di spettatori sufficiente a permettere la realizzazione degli spettacoli che vi saranno allestiti e, gradualmente, il completamento della costruzione.

● Nuovi fortunati sviluppi si annunziano per l'attuale stagione del teatro italiano a Parigi. Mentre continuano le repliche dei già annunziati spettacoli goldoniani, in italiano e in francese, e tengono felicemente il cartellone, all'Antoine, al Rochefort e allo Studio Champs Elysée, opere di Ugo Betti, Anna Bonacci e Luigi Pirandello, un altro dramma del Betti sta per apparire su un'altra ribalta parigina. Al Théâtre des Noctambules, infatti, si annunzia il dramma *Delitto all'isola delle capre*, nell'adattamento di Maurice Clavel, con la regia di Albert Medina e l'interpretazione di Alain Cuny, Sylvia Montfort, Yvette Etievant, Laurence Bataille.

SENSO E DESTINO POETICO DI UMBERTO SABA

Se volessimo, a illuminare il senso dell'itinerario poetico di Umberto Saba, muovere da un carattere peculiare della sua lirica, potremmo puntare su quel tono di familiare confidenza e di pacata affabilità che circola, come nativa «costante», in tutta la sua opera; sì che, se già nel 1921, recensendo il *Canzoniere* nella sua prima redazione, il Pancrazi poteva sottolineare la fedeltà a sé stesso dell'autore in quel suo ventennale lavoro, anche nell'opera matura del successivo trentennio dovrà non sfuggire quel senso di ideale continuità che fa di essa come un lungo discorso ininterrotto e tutto in chiave autobiografica, se pure vi si avvertono due tendenze in apparenza contrastanti, l'una volta a essere il mondo esterno in una [illegible] vivamente oggettiva, l'altra a penetrare e a rievocare, in un [illegible] processo di [illegible] il tempo e le [illegible] più pro[illegible] quel rapporto [illegible] vivo nella poesia [illegible] esistenziale e [illegible], in una lucida [illegible] che ha fatto chiamare [illegible] più di un critico la [illegible] e l'interesse del Poeta per [illegible] psicanalitici. D'altro [illegible] Saba — che nella sua [illegible] del *Canzoniere* ci [illegible] e vigile interprete [illegible] — ha precisato i [illegible] fra il suo in[illegible] e la sua opera [illegible] i vantaggi [illegible] poté arrecargli nel [illegible] linguaggio della [illegible] stagione creativa.

[illegible] al *Canzoniere* [illegible] riconfermare [illegible] quella fedeltà alla [illegible] ma non possiamo [illegible] la «complessità» del suo [illegible] sia per ciò che riguarda [illegible] della tematica, in cui tutta [illegible] innumerevoli aspetti, [illegible] sia per quanto [illegible] concerne le ragioni [illegible] dell'artefice. E non a caso [illegible] Guido Ferrero, che ha dedicato alla «Lettura del *Canzoniere*» uno dei saggi più quieti ed equilibrati di questi ultimi anni, si richiamava alle diverse esperienze stilistiche che Saba ha saputo assimilare e mettere a frutto: dal primo spiegato della lirica tradizionale fino al Carducci, ai toni ambigui dei decadenti italiani (non esclusi Pascoli e certo D'Annunzio) sino a quei moduli analogistici — dove l'essenzialità della concentrazione si allea alle suggestioni dell'inespresso — che caratterizzano una delle correnti più significative del nostro Novecento poetico. Né si creda che la molteplicità delle esperienze sopra riferite autorizzi ad avanzare l'ipotesi di una sorta di sincretismo lirico, che di autentica poesia può parlarsi solo là dove la cultura letteraria è originalmente assorbita, sino a dimenticarsi, nel momento creativo dell'opera. Quanto agli eventuali influssi che l'analogismo ermetizzante può avere esercitato su Saba (e una ricerca specifica potrebbe in merito tentarsi) crediamo trattarsi di un apporto di scarso rilievo: basterà del resto ricordare che *Il piccolo Berto*, un gruppo di liriche in cui più marcata è la tendenza al prosastico, al tono dimesso e colloquiale, risale al 1929-31, e cioè proprio al tempo in cui più decisamente si veniva affermando la corrente degli ermetici. Né si dovrà trascurare che le ultime raccolte, da *Mediterranee* a *Gli Uccelli* e *Quasi un racconto*, se per un verso, nei confronti di quella più lontana silloge offrono il pregio di una forma meno blandamente discorsiva e analiticamente diffusa, d'altro canto non si discostano da un modulo tipicamente sabiano, che, muovendo da una assidua ricerca di auscultazione interiore, armoniosamente si illumina in particolare visivo, in parola comunicante, luce d'anima che affiora a incarnarsi in armonia di accordi e plasticità di figure.

L'opera di Saba è stata variamente discussa e valutata, e se un critico di fine equilibrio e di aperta umanità come il Pancrazi, pur non tacendo dei difetti e delle cadute avvertibili nel «*Canzoniere*», non omise di dare rilievo adeguato ai molti pregi di quella poesia, additando in essa come momenti più alti quelli in cui l'elemento ragionativo risulta fuso nell'atteggiamento contemplante (come là dove il più desolato pessimismo si placa nella «serena disperazione» dell'idillio), il Gargiulo, la cui ricerca era metodologicamente impostata sul mezzo espressivo, sui valori puntualmente fonici e tecnici del linguaggio, non esitava a denunciare i limiti della critica psicologistica (De Benedetti) e il pericolo della formula mirante a proporre una valutazione unitaria del *Canzoniere*, inteso come «autobiografia poetica e romanzo psicologico»: tale criterio di lettura veniva infatti — a suo avviso — a scoprire «l'insufficiente autonomia» dei singoli componimenti, in molti dei quali non si poteva trascurare la esteriorità delle occasioni, il candore di certi riecheggiamenti, i momenti più deboli insomma di un lavoro assai ineguale e discutibile nei suoi risultati. La proposta del Gargiulo di ricercare nel *Canzoniere* i motivi lirici più genuini scopriva in lui una sostanziale adesione al metodo discriminante «poesia — non — poesia» di derivazione crociana, ma raffinata e resa più vigile entro quella che potrebbe chiamarsi la metodologia estetica della poesia pura, ed in realtà non aveva torto il Saba allorché, nel saggio autocritico sopra ricordato, osservava che il Gargiulo, si era fermato agli aspetti deteriori di essa, che non aveva potuto «sentirla» e quindi adeguatamente intenderla.

Oggi che meglio si sono chiariti i limiti della teoria estetica riguardante i «mezzi espressivi» e le insufficienze della poetica dell'analogismo, sollecitata per buona parte da ragioni d'ordine polemico, possiamo meglio intendere il messaggio poetico di Saba. Non si vorrà con ciò erroneamente affermare che tutto il Canzoniere sia grande poesia; si dovrà se mai precisare con il Ferrero che i versi di Saba possono talora nascere come notazioni psicologiche ma non per artificio di letteratura. Il *Canzoniere*, a chi sappia leggerlo come la storia di una vita, con vigile adesione sia ai complessi sviluppi psicologici che alle progredienti soluzioni formali (opportunamente Saba accenna alla particolare efficacia di una critica «tridimensionale», storica, psicologica ed estetica), scopre una sua interna logica di svolgimento: dalle *Rime della adolescenza*, dove la voce si apre ad un effuso fervore di affetti e insieme già si profila la poetica di una lirica meditativa e prosastica («Guardo e ascolto; però che questa è tutta — la mia forza: guardare ed ascoltare»); ai *Versi militari*, in cui figure ed eventi appaiono ritratti da una più risentita esigenza realistica che pur non esclude il senso di un'amara e malinconica musica; da *Casa e campagna*, a cui appartengono alcune delle più note liriche di Saba quali *A mia moglie* e *La capra* e dove la voce del Nostro acquista un timbro e un respiro autentico, inconfondibile, a *Trieste e una donna*, dove la poesia lievita in un naturale intreccio fra temi sentimentali e temi d'ambiente e più si scopre il suo trepido amore alla vita degli umili, dei poveri, fuori da qualsiasi presupposto polemico o ideologico, a volte in un colore quieto di paese che sfuma in estatica malinconia; e poi ancora, da la *Serena disperazione* (1913-15) in cui la vocazione del contemplativo («meglio saziare sol per gli occhi il cuore») si illumina nella poetica dell'«ascoltare, godere», che traspare in alcune delle composizioni più felici in cui su uno sfondo di paesaggi, figure di primitivi e di semplici appaiono affettuosamente evocate, con vivo senso del rilievo, del colore e della musica strofica.

Quante altre sillogi via via si susseguono, come pausazioni di un lungo armonioso discorso da *Cose leggere e vaganti* all'*Autobiografia* (1924), da *Cuor morituro* a *Preludio e fughe* (e nelle *Fughe*, come è stato notato, i personaggi si assottigliano e rarefanno sino al ruolo di pure «voci», pretesti per un armonioso contrappunto espressivo che solo raramente può dar sentore di giuoco calcolato e monotono). Ed eccoci ormai, dopo *Il piccolo Berto* al Saba più vicino alle giovani generazioni, il Saba di *Parole* (1933-34) e di *Ultime cose* (1935-1943), in cui più sapiente e vigile sembra farsi l'arte del «dire in versi» pur nella costante fedeltà a quei motivi che più urgono nel suo spirito.

Ad una vocazione di affabilità, di grazia cordiale, di necessaria semplicità risponde tutta l'opera di Saba; è ovvio che in un lavoro stilisticamente così orientato (e mai tuttavia si dovrà parlare di poetica preconcetta, ma di poetica d'istinto, poetica in perpetuo *fieri*) non manchino le cadute: effusioni in cui si rompe la possibilità di un lirico equilibramento, inflessioni gnomiche che hanno dell'intenzionale, ingenua discorsività di tono. Confessa del resto lo stesso Saba, con sorridente maliziosa indulgenza (nel «Commiato» alle *Cose leggere e vaganti*): «Voi lo sapete amici ed io lo so. Anche i versi assomigliano alle bolle — di sapone; una sale e un'altra no». Vorremo allora inferirne che troppo il Triestino ha inclinato a intendere la poesia come un delicato e dilettoso giuoco di rime e di sillabe? Non inganni la decantata «facilità» di Saba, quel suo sorprendente «anacronismo» nei confronti del «piano tecnico» della lirica contemporanea, quella apparente posizione di distacco e di rifiuto di fronte ad alcune delle più rappresentative correnti di cultura e di poesia del Novecento europeo. E del resto non è forse la sua singolare posizione periferica, nell'area etnico-storica dove meno risentito e opprimente è l'influsso di una illustre quanto tirannica tradizione, che gli ha consentito quel suo svolgimento personalissimo, tutt'altro che provinciale, se appunto dalla provincia è più agevole, a volte, una libera apertura sull'Europa e non a caso si è fatto, per lui, anche il nome di Proust e di Joyce (dimenticheremo, fra l'altro, che l'au-

(Continua a pag. 6).

Alberto Frattini

BARTOLINI POETA

Ho letto attentamente questo libro delle scelte poesie di Luigi Bartolini (*Pianete*, Vallecchi; con una introduzione di Giacinto Spagnoletti: pagine eque e sensibili; e, nella loro eco più profonda, affettuose). Ho timore di parlare pubblicamente di questo volume. Certe cose male si dichiarano pubblicamente. Si arrischia di essere fraintesi. Vorrei parlare di questo libro solo a lui: all'autore; magari nella sua «officina» di Via Oslavia, così gremita della testimonianza della sua fede verso l'Arte.

Questo libro è, anzitutto, un documento umanissimo di un lungo amore: sono quarant'anni di fedeltà alla più celeste, alla più disinteressata, alla meno capita, alla meno amata delle arti: la Poesia.

Dicono, i critici, che le poesie di Luigi Bartolini non sono classificabili. Ottimo segno. Strana veramente la mania di voler a tutti i costi classificare ogni poesia (e lo si fa, a volte, con certi funambolismi di formule e di formulette che disorientano il lettore, il quale non amerebbe che leggere pacatamente; anche l'«ermetismo» non fu, in fondo, che una «formula»; che rese gli uni a volte superbi o ingiusti e molti degli avversari ridicoli; fu tirata in ballo, contro quella poesia, persino la ragion politica...). Divinamente libera e personale, la poesia è difficilmente classificabile. Poesia è veramente un «fare», un «creare» con il tumulto del nostro sangue, con la profonda commozione della «memoria»; e la musica segreta della nostra più fonda «memoria». No: non è classificabile la poesia di Luigi Bartolini. Segno indubbio che è sicuramente personale: ha, cioè, una sua nobiltà; un suggello che la onora. Poesia personale. Siamo stanchi degli imitatori: dei mille orgogliosi e squallidi imitatori, delle disperate scimmie di Leopardi e di Ungaretti; da poco gli ultimi scimmiotti si sono messi affannosamente ad imitare Eliot... Anche nella pittura il Bartolini è originale. Mi vengono in mente, a questo proposito, certe parole di Annibal Caro: «Sono certi dipintoruzzi di code di sorici, che non sapendo che cosa sia dipintura, imitano dipingendo le pitture degli altri e non il naturale, o il vivo delle cose stesse. Così dove la buona pittura è ombra del vero, questa loro viene ad essere ombra dell'ombra; ed essi non maestri di quest'arte, ma scimmie degli altri artefici si possono veramente chiamare».

Questo è un libro sincerissimo. Libro d'amore. Pagine di colori, di fuoco, di desideri, di lacrime, di sfoghi, di pentimenti, di sogni; ora superbe, ora umili; ora irritanti, ora aspre (difesa e grido contro la «ingiustizia»); sempre umane. Sottolineo: *amore, umanità*. Questo appassionato «amore» di Bartolini ha qualcosa di beethoviano. Qui gli imbecilli sorrideranno. Ecco perchè dissi al principio di questa notarella d'aver timore di dire pubblicamente quello che penso di questo libro veemente e celeste. Ma io non alludo, è chiaro, a stature: alludo ad atmosfere d'umanissima quasi delirante umanità: amore amore amore per gli uomini, per l'arte, per la natura.

Apriamo il folto libro.

Ecco Luciana: nome ch'egli continuamente bacia proferendolo. «Sta attento, o vecchio Nettuno amico, — che la bambina mia non affoghi, mentre apprende a nuotare; — ella è alle sue prime prove nel tentare di reggersi a galla. — Nessun cavallone marino le batta furioso sopra il cuore. — Fa che la sua schienuccia le onde accarezzino, lievi, lievi. — Attenzione, o grande Nettuno, fa' da buon padre! — State anche voi attenti, bagnini, a quella che io amo; — non si distacchi il frutto acerbo lontano dal ramo. — (Poi verrà, anche sopra di lei, la furia d'un altro mare; — raccomandarmi ad altri Numi allora dovrò — se ci arrivo! — Purchè — dico — mi sia dato vederla sbocciare in pieno fiore!)». E Anita (la madre di Lucianella): l'Amore. «Sola mi piacque, — e formò nodo — di sacro amore, — colei che disse: — dove vuoi ch'io vada, — con te giungessi sino ad Ade — fedele ombra ti seguirei». Tutta una sezione del libro è dedicata ad Anna Stickler («L'Anna Stickler: ecco chi che di solo bene io conobbi!»).

Amore alla natura. Pagine freschissime. Luminose. Grondanti di vivi colori. E profumi. E lieti gridi. («marine acque intrise di sole»; «gaudiosi gridi di uccelli»; «bei fiumi»; «rossi dorati fagiani», boschi a «tortore e a viole», «voli leggerissimi di beccafichi verdi», il Martin pescatore (che vivrà nella nostra memoria in una sua superba pagina di prosa e in una non meno mirabile acquaforte...). Ma non sono quadretti: o acquarelli abbandonati alla delizia del pennellino lieto di colorare: in queste poesie scritte sulla pagina immensa della Natura sentiamo agitarsi il cuore, spesso dolente, del Bartolini.

Amore ai colori, che sono la veste mirabile del mondo. Il suo colore, colore dell'anima innamorata del bello, è il «celeste». (Qualche verso non lo dimenticheremo facilmente: «Viola, trapasso di ore, seduzione dell'infinito»...).

Malgrado tutto, Bartolini ama la vita. A suo modo egli continuamente scrive preghiere di ringraziamento per queste ore terrestri. L'artista non è un gufo: è un'allodola sempre ebbra di luce: d'altezza. *Voci di grazia*: «Perchè sempre mi piacquero i profumi, — anche quando, fuggendo dalla mia casa, — alle porte degli eremi (odorosi d'incensi) — alle soglie dei boschi (odorosi di mentischi) — o per le strade dei campi, fra gialle alti di ginestre, — odorose, ovali foglie d'acacie (con coralli sparsi a terra), — o, per i prati assolati, rossi pennacchi di trifogli, — o giunchiglie reclinate presso gli stagni dei colombi, — dietro le sonagliere dei muli biade calde ed odorose, — perchè sempre mi piacquero più dell'oro e dell'argento? — Per voi, profumi della carne, di voi giovani lavandaie, — (lungo i fiumi distesi rettangoli di lino posti ad imbianchire); — ascelle e mammelle: voi anche profumate di benzuino; — trecce bionde, trecce nere odoravate di garofano. — Improvvisi richiami al mio inquieto estro di pittore, — le vostri voci di grazia nascosta, o umili viole; — gelsomini dei giardini, croci bianche dei gelsomini, — io amai intensamente; e fu per voi che dapprima — le vostre voci di grazia ascoltai sulla mia strada!».

Opera, questa, che assomma tutto l'uomo Bartolini. Anche nei suoi umori che talvolta si sfogano in parole grosse di sensualità e di protesta. (Ecco perchè lo Spagnoletti, forse avventatamente, osò fare il nome dell'Angiolieri...) Ma non si equivochi. Si veda: pag. 161: *Dolor e ire*; e a pag. 215, *Non risi che quando caddi*.

Sentiamo in queste sillabe di poesia, qualche volta gettate sulla carta in un tumulto disordinato, quasi di rapido appunto sotto l'urgenza dell'anima in grido, dell'immagine che balenava, il palpito del suo sangue, la vertigine della sua vita così impegnata nella divina scommessa dell'arte. In rarissimi libri, in questi ultimi anni, ho trovato una così franca dichiarazione, una totalità, giocata in tutte le sue conseguenze, dell'*uomo*. (E cosa è un artista se nella sua opera non riusciamo a vedere, a sentire, il palpito e il dramma della sua vita?).

Carlo Martini

● A Carlo Micheluzzi la Città di Venezia ha offerto una medaglia d'oro per riconoscere e onorare gli alti meriti coi quali, da cinquanta anni, egli mantiene in vita la grande tradizione del teatro veneziano. Offrendogli il dono della città, il sindaco, prof. Spanio, ha invitato il Micheluzzi a continuare la sua opera «per il teatro italiano e per quello veneziano», nel nome di Carlo Goldoni.

FORMATO TESSERA

GUELFO CIVININI O DELL'AVVENTURA

Fra i due antologisti: Papini che se la cavò con quattro parole («ha viaggiato il mondo») e Olindo Giacobbe che riportò il giudizio di Bellonci, francamente sto per quest'ultimo. A furia di voler essere originali nel trinciar giudizi, s'arriva talvolta a dire nulla.

Guelfo — Guelfone come lo chiamavo già trent'anni fa e lo chiamo tuttavia quando m'avviene d'incontrarlo — medita ben altro. Di giramondi il mondo è pieno. Lo girano anche gli avventurieri e i commessi viaggiatori. «Egli è il poeta — secondo Bellonci — dell'ironia sentimentale; cuore pronto alla passione, anima desiderosa di altezze umane, ingegno che cerca e che vuole compiute forme di bello; la sua intelligenza, cresciuta alla scuola del naturalismo, scopre implacabile, dietro ogni apparenza d'amore, di sacrificio, di idealità, il desiderio dei sensi, l'invidia, la cupidigia, il rancore, l'odio; vede l'ingiuria stupida del caso, del tempo, della natura all'uomo e ai suoi migliori propositi. E se ne accuora; ma l'accuoramento non si muta in isdegno che gli annebbia la vista, in sarcasmo che investa e rinnovi il mondo, in idea che giudichi e innalzi l'umanità. Affiora appena un sorriso di tristezza, di malinconia, sulla superficie nitida e ferma della sua osservazione; nella quale le cose e gli uomini si riflettono con duri contorni e con aspri colori».

Bisogna convenire che il critico ha visto chiaro, anche se, come spesso gli accade, non ha visto tutto. Fu proprio quel sorriso un po' forzato di malinconia a imbrancar Civinini nel gregge dei crepuscolari e a mandarlo in bestia ogni volta che glielo ricordavano. «Crepuscolare io?» E giù un'apostrofe toscoromanesca da livornesaccio trasteverino. Gli è che quando l'hanno messo un timbro addosso non c'è caso di farselo togliere. Pigrizia mentale lo vieta. Neppure Peppantonio si sarebbe immaginato di dare sui nervi del buon Guelfo quando creò quel vocabolo fortunato ad individuare una tendenza che diede poeti come Gozzano e Corazzini. Ma tant'è: se uno ce n'era tra i molti pieno di vita e assetato di avventure, cioè in contrasto con l'oligoemia e il piede di casa dei crepuscolari, quello era certo il dinamico Civinini, inviato speciale del «Giornalone» da un continente all'altro in guerra e in pace, pioniere, soldato valoroso, regio Console e Direttore Coloniale, esploratore.

E questo è un crepuscolare? E' vero che tra i crepuscolari di soldati valorosi, di corrispondenti da terre lontane, ed anche di avventurosi (ricordate «Si sbarca a New York» di Fausto Maria Martini?) ce n'era più d'uno, ma di rompicollo come Civinini è difficile trovarne un altro e se non se ne sente più tanto parlare, vuol dire decisamente che la patria letteraria è ingrata. «E' suo, originale — continua Bellonci — ineffabile il contrasto tra la fredda risoluzione di vedere chiare le cose del mondo, e il disperato desiderio di trovarle, almeno una volta, più belle e più buone di quel che sono». Il che vuol dire essere nomini nel significato più vero della parola.

A Civinini, come del resto a Gozzano a Govoni a Moretti a Palazzeschi a Martini ecc... spetta il merito del rinnovamento lirico nel clima post-alcionio. Mi pare, anzi, che il primato se lo contendono Govoni e Civinini il quale precorse di due anni con «L'Urna» (1901) il poeta di Ferrara. Ma non mi soffermerò su certi particolari cronologici che mandano Civinini su tutte le furie. Egli è stato (e chi è stato lo è) un poeta che ha sempre guardato in tralice quel mondo salottiero dei litteratissimi, con l'aria svagata che il monocolo gli conferisce, scocciatissimo di confondersi col perdigiorno bollati dal Carducci, sempre voltato all'azione, più bella se disperata, come quando si buttò allo sbaraglio alla ricerca dei resti di Bòttego.

Un comune ufficio stampa ci rese quegli anni cordiali. Lo ricordo improvvisare ordini del giorno e articoli e fogli d'ordini con quella sua scrittura nervosa e chiara insieme, stesa come se gli fosse dettata, tanta era la sicurezza con cui traduceva il pensiero. Della sua bontà m'accorsi in missione, quando a Tripoli dovetti separarmi da lui e dalla figliola che lo seguiva a Bengasi. Un episodio tremendo, che mi fa rabbrividire ogni volta che m'accada di attraversare qui in Roma Piazza della Libertà, me lo rese amico fraterno. Fu in una stanza della sua dimora che dopo avere accompagnato Giuliana al cimitero, Civinini mi mostrò il letto coperto dalle fasce dei battaglioni libici disposti dalle stesse mani dell'infelice figliola, gli ultimi oggetti che ella aveva toccato, il moschetto col quale aveva combattuto. Non riesco, dopo tanti anni, a dimenticare quei rossi, quei neri, quei blu, quei gialli, quei bianchi, quei viola. Singhiozzava come un fanciullo — lui che non doveva conoscere il pianto — ed io pensai d'istinto a Corazzini, che anch'egli aveva tanto amato, spoglio come lo sentivo d'ogni ciarpame convenzionale: «Io non sono un poeta. — Io non sono che un piccolo fanciullo che piange. — Vedi: io non ho che le lacrime da offrire al silenzio....».

Guelfo lo era poeta, e come! Me ne convinsi sempre più quando di lì a poco apparve alla soglia della mia casa in lutto mormorando il nome di Giuliana ed io lo accolsi con un grido: «la poesia!», perchè seppi da allora che questo dono divino, piccolo o grande che sia, si sconta davvero vivendo.

Un saggio? Il poeta è in attesa di un'amica che non viene e guarda l'avo che lo guarda dal fondo di uno specchio:

Non tornerà; non tornerà più mai.
Tardi! Questa è la grigia verità:
la verità che tu conoscerai,
figliolo, se mi guardi e se ti guardi.

Ma non importa, va! Forse t'aspetta
per la più dolce sera
un'amante più bella
una divina amante,
l'ultima amica, quella
che giunge avvolta dentro una bandiera.

Squisita, com'è «L'istantanea», lirica cui è legato il nome di Civinini poeta: «Una britanna — dal dolce viso lentigginoso — lunga e sottile come una canna» ha sorpreso gli innamorati, la mano in mano. Si porterà la piccola foto lontano «verso un salotto sovra il Tamigi» e passeranno gli anni, tanti anni. Gli innamorati resteranno nella fotografia a stringersi la mano («ma l'amor nostro dove sarà?»).

Oh chissà dove saremo, amica,
chissà che avremo nel cuore stanco,
dove saranno quest'ore liete!

Non già saremo la moda antica
il vezzo d'ambra, l'abito bianco:
cose lontane... Perchè piangete?

Si può essere tristi con maggior grazia e discrezione? E' il segreto della materia che il poeta è riuscito a trasformare in arte. Così in tutta la sua produzione.

Quando incontro Civinini non so distogliere il ricordo da quel grido e l'olfatto dall'odore d'Affrica e i timpani da quella stupenda canzone a bocca chiusa che modulano i giovani avventurieri dell'West nella pucciniana «Fanciulla» pensando ai loro vecchi lontani. C'è tutto lui, col suo grande cuore che si commuove e non vuole, con la sua sete d'avventura che non si placherà mai se non nella ultima che gli auguro lontana.

In un incontro recente, parlando dei «cari» amici che vorrebbero vederci scomparsi — noi anziani — mi narrava di un tale che parlando di lui in crocchio si meravigliava dei molti anni con questa uscita: «ancora campa?» — «Capisci? — commentava Civinini — ma vadano un po' a morì ...».

Ombra di Petrolini, soccorri tu!

Auro d'Alba

ATTO DI FEDE A MONTECASSINO

Delle tante vicende miracolose che accompagnarono la vita di San Benedetto e che, più ancora, formano il luminoso nimbo attorno alla sua altissima persona storica, l'episodio che si riferisce al giovane Goto che il Santo teneva presso di sè alla pari dei figli dei patrizi e dei mercanti, è quasi simbolico della natura impressa dal Santo alla vita monastica con la sua Regola e, attraverso i secoli, giunta a noi con la freschezza e la perennità delle cose eterne.

A quel giovane volenteroso che falciava il campo con grande impeto, un giorno sfuggì dal manico la falce che scomparve nelle acque del lago: e allora San Benedetto prese il manico della falce, l'immerse nell'acqua ed ecco il ferro, ubbidiente ricongiungersi al legno: allo smarrito ragazzo disse il Santo riconsegnandogli la falce: « Ecco, lavora e non rattristarti ».

« Lavora e non rattristarti »: questo comandamento riecheggia con dolce persuasione attraverso i secoli e costituisce la ragione prima della miracolosa rinascita di Montecassino, sanzionata da una profonda e umanissima cerimonia del 15 febbraio scorso, quando a specchio delle nuove mura del secolare monastero, ricostruite sulle vestigia delle antiche (quasi reliquie per noi italiani dopo le distruzioni del 15 e 17 febbraio 1944) il ministro Spataro consegnava all'abate Rea la medaglia d'oro al valor civile alla memoria dell'abate Diamare, l'eroico capo del monastero che vide incenerirsi sotto la brutalità della guerra la maggiore costruzione di fede, di sapienza e d'arte nei secoli: il monastero più celebre del mondo! Il Ministro rievocava la immagine del venerando monaco; dalle parole commosse sorgeva ancor viva la figura dell'Abate quando fu costretto a lasciare le rovine fumanti del monastero; « l'Abate Diamare con i « pochi monaci e con alcuni feriti do« vettero allontanarsi dal monte proce« dendo in mezzo all'esplosione dei « proiettili. Come arma di difesa e di « salvezza il venerando Abate aveva « preso da un altare una croce e que« sta croce ogni tanto alzava nel dif« ficile e pericoloso cammino attraverso « i sentieri sconvolti dalle bombe, per « benedire i confratelli ed incoraggiare « gli altri componenti dell'eccezionale « corteo. Riuscì ad attraversare la li« nea del fuoco profonda alcuni chilo« metri e a portare tutti fuori peri« colo ».

Gli ascoltatori rivedevano in queste parole la paterna immagine di chi, seguendo le orme di San Benedetto, non aveva, nella sua vita, conosciuto riposo nè stanchezza: aveva speso i migliori anni nel rinvigorire spiritualmente e materialmente il monastero, aveva dato assistenza ai colerosi, ai danneggiati dai terremoti, soccorso i poveri che a centinaia se ne tornavano nelle capanne o nelle casupole col pane e la minestra, come ai tempi delle grandi sciagure storiche d'Italia, quando il monastero era baluardo agli inermi.

Ma la sua lucida mente non avrebbe mai previsto che ai nostri tempi sarebbe stato possibile cancellare dal dolce profilo del monte l'immagine luminosa delle mura del secolare cenobio; eppure ciò avvenne con la rapidità, tutta moderna, della guerra progredita.

Col cuore sanguinante, tornò, dopo la distruzione, sul luogo sacro e quando, ad un anno di distanza dalla rovina dell'abbazia fu posta la prima pietra per la resurrezione di Montecassino, egli trovò parole di cristiana rassegnazione che oggi suonano alle nostre orecchie come pronunciate nei tempi più eroici del Cristianesimo: « Anche la distruzione dell'Abbazia » egli disse, « è stato un bene se Dio così ha permesso. Non sta a noi scrutare gli arcani della Provvidenza ». Egli ripercorreva forse nella sua limpida intelligenza di studioso e nel profondo della sua fede le vicende del monastero segnate da un destino, solo apparentemente in contrasto con la vita di raccoglimento operoso della comunità benedettina: era come se alla prodigiosa rinascita e allo splendore d'ogni ricostruzione dovesse succedere, dopo periodi spesso assai brevi di laborioso fervore di studi e di opere di carità, un tempo di dolorose sofferenze, di minacce, un nuovo assalto, una nuova rovina.

Poco dopo la morte di San Benedetto, i Longobardi occuparono Montecassino, distrussero il convento e dispersero i frati superstiti: essi fuggirono portando con loro poche reliquie e tra quelle la più cara: l'autografo della Regola. Ma non stette a lungo abbandonato il luogo che aveva visto sorgere il primo grande ordine monastico: nel 741 vi si ricostruì il convento e il papa Zaccaria, solennemente, da Roma, vi fece trasferire l'originale della Regola e i pesi del pane e del vino, simboli della legittima successione di San Benedetto. Per quasi due secoli la grande Abbazia fu centro di vita attiva, di studi profondi, di fede operante: la sua fama era così estesa che anche i grandi conquistatori e monarchi d'oltralpe stimavano onore grandissimo potersi inginocchiare sulla tomba di San Benedetto: vi viveva Paolo Diacono che dette impulso eccezionale agli studi e quando Carlo Magno visitò il convento nel 787, volle testimoniare la sua ammirazione per l'opera dei Benedettini con maggiori donazioni e privilegi.

Altra nube tempestosa si addensò sul convento con le scorrerie dei Saraceni: ma l'Abbazia risorgeva oltre i saccheggi e viveva una delle sue epoche più gloriose con l'Abate Desiderio (1058). Fu lui a ricostruire dalle fondamenta i dormitori, le biblioteche, la sala capitolare.

La nuova chiesa voluta dal grande Abate sorgeva ampia e solenne divisa da colonne e ricca di pitture e mosaici: il Pontefice Alessandro II volle personalmente inaugurarla nel 1071.

Dopo meno di trecento anni: ecco il terremoto che distrugge gran parte della Abbazia di Desiderio e il suo grandioso convento; ma Urbano V che, quando era abate in San Vittore di Marsiglia aveva fatto voto di riportare all'antico splendore il monastero, volle che l'Abbazia fosse ripristinata secondo la costruzione primitiva con il classico sistema di murare e nello spirito schiettamente benedettino « super suis fundamentis ». Alle distruzioni, altri affanni, e finalmente le grandiose costruzioni del Cinquecento, con i chiostri sotto il libero cielo dai portici solenni, dalle gradinate aperte verso l'orizzonte infinito. Il fasto barocco delle decorazioni plastiche e pittoriche, i preziosi stalli del coro, gli scaffali intagliati dell'antica biblioteca, custodia di codici e libri inestimabili, costituivano la meraviglia del mondo.

Al monastero, alla sua gloriosa basilica, era riserbata la più grande rovina d'ogni tempo proprio ai nostri giorni, in un'epoca in cui la scienza e la cultura più orgogliosamente alzavano il capo oltre le umane aspirazioni e gli studi storici riconoscevano nel piccolo regno spirituale e intellettuale del cenobio quasi una « città ideale » dello spirito che nella calma operosa era destinata a illuminare le più lontane terre.

Ma, come nella lunghissima e travagliata vita di Montecassino il suo risorgere dalle rovine aveva assunto quasi il valore simbolico dell'eternità della parola pronunciata da San Benedetto, così anche questa volta i monaci, e dietro la loro schiera, tutto il mondo veramente civile hanno voluto testimoniare con la fede nella perennità dell'opera profondamente cristiana del Fondatore, la volontà di rinascita che il monastero afferma attraverso i secoli.

Montecassino si sta ricostruendo rapidamente nella solida e classica struttura d'un tempo, « super suis fundamentis » come già disse Urbano V, con l'antico sistema di murature romane: un libro decisivo per intendere appieno l'immensa portata del cenobio benedettino e, nello stesso tempo, il valore del suo dramma, è quello dell'illustre storico Padre Tommaso Leccisotti, O. S. B. (Montecassino, Vallecchi 1947).

L'opera di ricostruzione che si compie sotto la fervida guida dell'Abate Rea e con l'attiva collaborazione di studiosi, di tecnici, di storici, vede nella grande figura dell'Abate Diamare, erta sulle rovine con la croce levata al cielo il suo simbolo e il suo maggiore esempio. Al di là dell'immane sciagura sembra davvero che una forza sovrumana presiede alla resurrezione della Abbazia; anche la dignità delle opere nuove che si aggiungono alle strutture rinate sta a testimoniare l'amorosa cura del restauro e il desiderio che l'arte del nostro tempo vi lasci un'impronta di nobiltà: di ciò sono un esempio le porte bronzee modellate dallo scultore Canonica con episodi della vita di San Benedetto. Ma il destino dell'Abbazia è avvalorato da un fatto che ha richiamato l'attenzione del mondo e sul quale, come era da immaginarsi, si agitano appassionate polemiche e tuttavia si presenta nella luce d'una impressionante verità: il riconoscimento dei resti di San Benedetto e di Santa Scolastica, frutto delle pietose ricognizioni tra gli avanzi del Monastero.

Ed è bello credere che le rovine martoriate abbiano premiato la fede dei monaci che pazientemente, pietra su pietra, si apprestavano a far rinascere la secolare abbazia, svelando finalmente il mistero che circondava il sepolcro del Santo Fondatore, quasi a confermare, anche con la traccia mortale del Suo cammino, la necessità d'una riparazione dovuta dagli uomini per tanto scempio da loro stessi voluto.

Valerio Mariani

Alberto Dürer – « Il Cavallo della morte » (Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo)

LA DANTE

ALL'ESTERO

● Anche quest'anno la Società « Dante Alighieri » ha assegnato, a studenti profughi della Venezia Giulia e della Dalmazia, trenta borse di studio intitolate a « Enrico Scodnik » e ventiquattro sussidi scolastici, per la somma complessiva di circa un milione di lire.

● La « Dante » di *Buenos Aires* ha sensibilmente sviluppata la sua attività scolastica organizzando, per l'anno in corso, 61 corsi di lingua italiana, frequentati da 1.500 allievi. Corsi di lingua e cultura italiana vengono tenuti a cura dello stesso Comitato per i figli dei nostri connazionali.

● A *Kyoto*, in Giappone, la « Dante » locale ha tenuto due corsi di lingua italiana a 500 allievi. Nella stessa città il Comitato organizza proiezioni di documentari artistici italiani, manifestazioni d'arte e conferenze di cultura varia.

● Il prof. Alcardo Sacchetto del Ministero della Pubblica Istruzione, ha tenuto, per i Comitati di *Lione*, *Marsiglia* e *Montpellier*, un breve ciclo di conferenze dantesche. Le conferenze del prof. Sacchetto sono state ascoltate, nelle suddette località, da un folto pubblico di personalità della scuola e da numerosi italiani ivi emigrati.

● Per l'anno scolastico in corso la « Dante » di *Tripoli* ha organizzato, con successo, i seguenti corsi: lingua italiana per libici, 841 allievi; lingua italiana per anglo-americani, 168 allievi; letteratura italiana, 65 allievi; storia dell'arte, 70 allievi.

IN ITALIA

● Presso la sede della « Dante » di *Ancona* hanno luogo settimanalmente delle piccole gare culturali tra gli studenti delle scuole medie cittadine. In queste riunioni gli studenti si pongono e cercano di rispondere, vicendevolmente, ai quesiti più vari, che vanno da quelli di carattere letterario-storico e geografico a quelli sportivi.

● Il « Teatro delle due città », sorto sotto gli auspici della « Dante » di *Firenze*, proseguendo la sua attività ha rappresentato, con successo, l'opera « Rosmersholm » di Enrico Ibsen. Il Comitato fiorentino ha inaugurato, recentemente, un ciclo di conferenze sul cinema d'oggi, con una conversazione del prof. Carlo Ragghianti su « Cinema, arte figurativa ».

● Una iniziativa tendente a divulgare le opere di particolare rilievo edite in Italia è stata presa dalla « Dante » di *Sassari*, che curerà le recensioni di opere nuove sia letterarie che scientifiche. La prima recensione pubblicata è stata tenuta nei locali della libreria dell'Utet, dal prof. Augusto Maddaleni, che ha parlato sulla collezione dei classici edita dall'Utet, con particolare riferimento al volume delle opere di Giacomo Leopardi.

Montecassino – Il cortile centrale (Prima della guerra) – (foto Alinari)

UN BUON OPERAIO DI DIO

Un uomo vestito di ferro, con la spada al fianco e l'asta in spalla, cavalca per un aspro sentiero. Il Male, nella persona del diavolo, lo segue, appoggiato ad una picca, e non si sa se gli sia amico o nemico. Ma ecco, fra le rocce e gli alberi, apparire la Morte. E' a cavallo anch'essa e si mette al passo col cavaliere, tenendo « il Tempo in mano »: cioè una clessidra, sormontata da un altro orologio ad indice. L'uomo non le volge neppure lo sguardo; ma lei è lì, a dirgli che, oltre il Bene e il Male, c'è la fine, a cui nessuno potrà mai sottrarsi.

E' questa la figurazione di una delle più celebri e belle stampe di Alberto Dürer: *Il Cavaliere il Diavolo e la Morte*, detta più comunemente « Il Cavallo della Morte ». A parte la prodigiosa abilità con cui il lavoro vi è condotto (tanto, dice il Vasari, « che vi si vede il lustrare dell'arme e del pelo d'un cavallo nero: il che fare è difficile in disegno »), essa rispecchia, con la potenza fantastica dell'artista, la sua concezione virile della vita. Pio e laborioso, il Dürer, nato a Norimberga nel 1471 e morto nel 1528, incominciò ad incidere per vivere; ma poi si servì dell'incisione per dare espressione concreta ai suoi più alti pensieri. La sua famiglia era povera. Suo padre, un modesto orefice, « sempre curvo al lavoro — come scrive di lui lo stesso Alberto nella sua *Cronaca familiare* — non ebbe, per nutrire se medesimo, sua moglie e i suoi figli, altro che il pane guadagnatosi con le sue mani ». Sua madre, la sua « dolce madre », portò in seno diciotto figli, alla cui educazione si dedicò interamente. Alberto, che Anton Korberger (il « principe degli editori ») aveva tenuto a battesimo, lavorava da orefice col padre; ma questi, riconosciuta la vocazione del fanciullo e dietro esortazione, forse, del padrino, non tardò ad affidarlo, sobbarcandosi a gravi sacrifizi, ad uno dei più rinomati pittori di Norimberga: Michele Wolgemuth.

Più che alla storia della pittura, però, si può dire che il Dürer appartenga alla storia dell'incisione. Egli stesso si qualificava « poltron de pentor » e diceva essere la fatica del dipingere ingrata e sofistica. « Ciò che uno traccia nello spazio d'un solo giorno su d'un mezzo foglio di carta — soleva dire — ed incide col suo ferruzzo, può essere più artistico e piacevole della grande opera d'un altro che vi abbia lavorato con la massima diligenza per un anno intero. E questo è dono meraviglioso! ». Come pittore il Dürer produsse opere eccellenti; ma fu nell'incisione, appunto, che potè applicare in modo veramente completo e continuativo le qualità essenziali del suo genio.

Lo spirito tedesco, all'epoca del suo Rinascimento, sentiva profondamente la funzione educativa della piccola stampa. Nessuna forma d'arte era tanto popolare quanto l'incisione, sia in legno che in rame, e in essa (meglio che nei grandi affreschi di cui in Italia, per esempio, erano ornate le pareti delle chiese e dei palazzi pubblici) l'uomo amava rispecchiarsi, condannarsi, purificarsi, ammettendola nella intimità della sua abitazione e facendone la compagna delle sue ore di raccoglimento. Le pagine della *Bibbia dei poveri*, dello *Speculum humanae salvationis*, dell'*Ars moriendi*, dell'*Apocalisse*, le scene della *Vita della Vergine* e della *Passione di Gesù Cristo*, erano sfogliate in ogni casa, a mostrare la vanità della superbia umana, la punizione divina del vizio, il premio della virtù.

Era questo un campo in cui il Dürer, « buon operaio di Dio », si muoveva a suo agio, come si muoveva tra i fatti umili del giorno, mescolandosi con la matita e col bulino, a guisa di un cantastorie, al popolino dagli occhi sgranati, mai sazio di apprendere, di curiosare, di commentare. Le sue prime stampe, eseguite tra un ornamento di libro e un fregio di oreficeria, sono semplici come i soggetti presi a trattare: una scena di vita, un pettegolezzo, un fatterello di cronaca, una vignetta religiosa. Presso Norimberga, per esempio, a Landsee, nasce un maiale con otto zampe. Ed ecco Alberto inciderlo e diffonderlo con successo, insieme con altre stampe curiose ed allegoriche, quali *Il violento*, l'*Amore venale*, la *Passeggiata dei due amanti*, il *Sogno del dottore*.

Il cammino della gloria però non è facile, e Alberto ne ha ben presto la prova: non rose, ma spine essa offre a chi la invoca. In una piccola stampa rappresentante *La Fortuna*, che eretta su di un globo offre ai riguardanti un cardo spinoso (simile a quello che egli ha in mano nell'autoritratto ad olio del 1493), e in un *S. Sebastiano legato all'albero* che si torce sotto gli aculei delle frecce, il Dürer allude appunto a se stesso e alle critiche che gli vengono mosse. Ma la sua arte s'impone lo stesso, perfezionandosi di giorno in giorno. L'ideale di una bellezza sconosciuta agli artisti della sua terra seduce già il giovane Alberto, e se ne vedono chiaramente i segni, tanto in qualche stampa in rame, come la *Famiglia del satiro*, l'*Adamo ed Eva*, l'*Apollo e Diana*, quanto nelle xilografie, in piccola parte forse incise direttamente da lui, e per moltissima parte disegnate nel senso dell'incisione ed affidate ad intagliatori di sua fiducia. L'*Apocalisse di S. Giovanni*, titanico ciclo di stampe düreriane in legno, in cui l'immenso dramma della lotta del Bene contro il Male non poteva essere rappresentato con maggior potenza, segna dal punto di vista formale una svolta decisiva: i corpi vi sono trattati già alla maniera italiana, e la capacità riassuntiva della linea che racchiude ed esclude lo spazio, in servizio di un modello ampio e sereno, vi appare in evidente contrasto con le caratteristiche angolosità dei pittori e degli intagliatori nordici del tempo. Nello sfondo di una delle tavole (*Il martirio di San Giovanni*) la colonna col Leone di San Marco sta a testimoniare il ricordo lasciato nel nostro Alberto dal suo primo viaggio a Venezia.

Il Dürer non si tenne mai pago di ciò che si faceva intorno a lui. Appena terminato il suo tirocinio di pittore col Wolgemuth, si era messo in viaggio. Era stato a Colmar, dove aveva conosciuto tutta l'opera di Martin Schongauer, il « bel Martino », incisore celeberrimo; era stato a Bramberga, a Francoforte, ad Aachen, a Bruxelles e più e più volte a Colonia e ad Anversa, nonchè a Basilea e Strasburgo; era stato, subito dopo essersi unito in matrimonio con Agnese Frey, in Italia. E l'Italia continuava ad occupare la sua mente. Studiava i grandi pittori veneti, ricopiava le stampe del Mantegna e di altri incisori italiani, si affaticava intorno al problema delle proporzioni del corpo umano, secondo i principii d'una bellezza assoluta, quale poteva essere stata concepita da Dio e quale era propria del Rinascimento italiano. A codesto ideale, saggiato con cerchi e quadrati e diagonali e tangenti su alcuni disegni « a misura » a noi giunti, il Dürer s'avvicina specialmente con l'*Adamo ed Eva* del 1504, da cui non è possibile dissociare il ricordo delle due statue di Antonio Rizzo veronese nel cortile del Palazzo Ducale di Venezia; ma di lì a non molto eccolo scendere ancora una volta in Italia e restarne tanto preso da non volersene quasi più distaccare. « Qual freddo, quale nostalgia proverò costà! — scriveva al suo amico Pirkheimer. — Qui mi sento un signore; costà sarò un povero diavolo ». Da quello stato d'animo nasce il gran dipinto della *Festa del Santo Rosario*.

A Venezia il Dürer ha conosciuto alcuni dei più grandi artisti del tempo, primo fra tutti il vecchio Giovanni Bellini, pel quale nutriva una vera venerazione, e ritrovato, forse, quell'enigmatico e sfuggente Jacopo de' Barbari, da cui si aspettava sempre la rivelazione della « dottrina della proporzione »; a Bologna ha conosciuto Luca Pacioli, teorico effettivo di quella dottrina, che gli ha insegnato probabilmente il modo di « scrivere in ferro con acqua cavato », cioè d'incidere all'acquaforte. E di quel modo farà tesoro, incidendo fra l'altro alcuni soggetti su lastre di

Continua a pag. 6.

Alfredo Petrucci

VETRINETTA

ADCOCK – CAPPONI – CHARDONNE – DEL BO – DE SANCTIS – *POETAS MODERNOS* – SKUTSCH – *STUDI ROMANI*

O. SKUTSCH, ***The annals of Quintus Ennius***, An inaugural Lecture, (London, Lewis, 1953); 4 scellini.

Le ricerche e le scoperte callimachee hanno riproposto alla critica il problema della «bipolarità» di Ennio: *alter Homerus*, bensì, come suona il dubbio elogio di Orazio, reincarnato Omero, quale il poeta di Rudie presentò sè medesimo, mercè il simbolo d'una pitagorica metempsicosi; ma, insiememente, prosecutore del *genus* esiodeo e dell'iniziazione poetica mediante rapimento in sogno, che il dittatore del gusto e della poetica ellenistica aveva a sè medesimo rivendicato nel prologo degli *Aitia*. Questa bipolarità di Ennio, ellenistico e classicista, giustamente sembra allo Skutsch esemplare non pur dell'individuo poeta, ma della poesia latina tutta quanta. Tale, invero, com'egli osserva, «l'atteggiamento da cui derivò molto di quanto nella letteratura romana è più grande».

Non meno giustamente lo Skutsch, dinanzi al troppo diffuso scetticismo, di Altheim in ispecie, per le origini alessandrino-callimachee di Ennio, avverte che l'accenno al sogno, di per sè solo, riesce risolutivo e sufficiente; ogni lettore addottrinato (e i lettori dei poeti latini, *poetae docti* essi medesimi, dovevano essere, od erano *censés* di essere, addottrinati) non poteva non cogliere, quand'anche per avventura Ennio ne fosse stato inconsapevole, l'analogia callimachea, dunque la traccia e la eco del prologo degli *Aitia*. «Sarebbe come immaginare, scrive acutamente quest'anglosassone, che un letterato moderno possa parlare del patto d'un dotto col diavolo, senza mostrarsi consapevole del *Faust* di Goethe».

Tanto più, del resto, riuscirebbe provato l'ellenismo di Ennio, se veramente, come di concerto con altri critici qui interpreta Skutsch, il *dicti studiosus* del quale, *superbiam quaesitam meritis*, Ennio vantavasi nel proemio autobiografico al settimo libro degli Annali, fosse traduzione, o perifrasi, del greco *philologos*, vocabolo di tipica coniazione alessandrina, e riprova della poetica erudito-callimachea, alla quale Ennio si atteneva fin dall'inizio del poema e dall'intenzionale contrapposizione delle *doctae Musae* alle oscure, italico-indigene *Camenae*. E' solo a domandarsi se da queste premesse lo Skutsch non avrebbe dovuto derivare un giudizio almeno potenzionalmente più favorevole sull'intrinseco valor poetico degli Annali, ch'egli esclude *a priori* «dalla divina compagnia dell'Iliade, dell'Odissea e dell'Eneide», e preferisce invece di abbassare al rango di mera materia erudita, fonte storica, strumento di ricostruzioni cronologiche o di emendazioni testuali.

In tale ambito, comunque, lo Skutsch dà prova di singolarissima valentia, ond'è a sperare che più riposatamente continui, in diversa e maggior sede, la ricerca intrapresa. Convincentissimo è, frattanto, e sin d'ora, il riferimento a Camillo (sebbene augusteo-liviana, e dunque inattuale per Ennio e a lui non pertinente, sia la problematica del trapianto di Roma e lo stesso *hic manebimus optime*) del cosidetto frammento cronologico sui settecent'anni decorsi dall'augusta e augurale fondazione della città. E indubbiamente molto acuto è il tentativo, non già di spezzare (che sarebbe quasi superfluo) ogni reduplicazione di trattative armistiziali fra Roma e Pirro, ma di fissarne l'unico episodio e momento fra Eraclea ed Ausculum, quando appunto, secondo Ennio, il re d'Epiro dimise gratuitamente i prigionieri nell'attesa d'un giudizio di Dio alla battaglia successiva: *Vosne velit an me regnare era quidve ferat fors Virtute experiamur*.

Se non che, la verità poetico-psicologica di Ennio può essere, anche, la verità obiettiva della storia? Qui, ancora una volta, il valore documentario d'un passo non rischia di essere, come di consueto, inversamente proporzionale al suo valore poetico?

Ma questo stesso, per così dir, «caso limite» insegna come lo Skutsch abbia saputo conservar l'equilibrio fra giudizio critico e ricerca filologica, avviando abilmente un'interpretazione di Ennio che, affrancandolo sia da un *excès d'honneur* sia da un'immeritata *indignité*, ne fa, primamente, il testimone e l'artefice d'un gusto, d'una poetica, d'uno stile: dunque, in senso proprio e preciso, della *letteratura* di Roma.

PIERO TREVES

●

F. E. ADCOCK, ***Martin Percival Charlesworth, 1895-1950***; Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1953; estr. dai «Proceedings of the British Academy», vol. XXXVI, 3 scellini.

Rivive, in questo necrologio accademico, il gaio e dotto maestro umanissimo che io conobbi ed amai negli anni della Cambridge prebellica. Ed è affettuosamente significativo, quantunque doppiamente triste, che il necrologio sia dell'amico maggiore, da cui, alla morte del Bury, Charlesworth fu invitato a raccogliere la successione editoriale della *Cambridge Ancient History*, e che manifestamente si apprestava a lasciargli la cattedra, non ci avesse, Charlesworth, così immaturamente lasciati. Lasciando non scritta, altresì, la maggiore opera sua, quella storia dell'Impero Romano di cui è solo marginale frammento il volumetto sistematico-panoramico, uscito, postumo, nel '51.

Il volumetto, invero, sostanzialmente si collega al Charlesworth primo, e forse più noto, almeno fra noi, in virtù della medesima versione italiana (Milano, Bompiani, 1940), del giovanile suo libro: *Le vie commerciali dell'Impero romano*; indubbiamente, però, il Charlesworth minore — quand'anche in tale ambito egli abbia preceduto, e confessatamente aiutato, il Rostovtzeff. Laddove il vero, e davvero grande, Charlesworth è il secondo; l'autore, non troppo familiare neppure agl'inglesi, per la dispersione dei suoi scritti, almeno qui elencati dall'Adcock in appendice al necrologio, l'autore, soprattutto nel decennio di anteguerra, degli studii sull'ideologia politico-religiosa dell'Impero, sulla fede che animava i sudditi e cercava nella persona, ed oltre la persona, dell'Imperatore, un'estrinsecazione, uno sfogo: sino a trovarlo, come nella sua vita pratica il Charlesworth, «nel fanciullo che sotto il regno d'Augusto (sono parole di Rostovtzeff) nacque a Betlemme».

A questa storia, tuttavia, e pur senza indulgere, che sarebbe inutilmente irriverente, a un paragone fra due grandi Morti, a questa storia morale, etico-religiosa dell'Impero romano, dell'antica società nei tre secoli dall'Augusto a Costantino, Charlesworth poteva conferire, in effetti conferì, assai più del Rostovtzeff, per chi guardi all'intrinseco, all'*animus*: ci era ben più «tagliato», spiritualmente; come, d'altronde, si conveniva al figlio d'un'osservante famiglia dell'Inghilterra settentrionale, che diede alla Chiesa anglicana frequenti e devoti pastori. Ed è ancor tradizione simbolica e significativa della storiografia britannica (sia di cose classiche: veggansi, nell'Ottocento, Thirlwall e Merivale; sia di storia medievale: veggansi, nel medesimo secolo, Stubbs e Creighton) questa attività degli uomini di religione, i quali all'intelligenza del passato, massime delle fedi antiche, e dell'anima umana in genere, apportano un'intima esperienza, una fiamma propria, una capacità, quasi direi, confessionale, di penetrazione, che ricercheremmo invano in troppi accademici, di solito razionalisti o filologi, ed in entrambi i casi, comunque, inferiori alla dignità, perchè inferiori alla spiritualità, della storia.

L'Adcock ricorda giustamente che fu dalla prefazione al suo primo libro Charlesworth confessava di «credere nell'Impero romano». Ma vi credeva, o tanto più vi credette quanto più continuò e approfondì l'opera sua, come vi credono gl'inglesi, quando non sieno superficialmente analogisti. Cioè *a due piani*. Ammirati, naturalmente, dall'affinità che vi scorgono con la storia del proprio Impero, l'incivilimento, amministrazione burocratica, trasporti, commercio, esercito; e l'opera dei proconsoli; e, in cattolici e non cattolici del pari, la romanizzazione dell'Isola. Ma, progressivamente, da questo piano dell'analogia si trapassa, come il nostro maestro Charlesworth, al piano dello spirito, a una ricerca di *fede*, al tema, droyseniano e palmerstoniano, insieme, dell'Impero come società di liberi, di cittadini, di credenti, come uno stile, a guisa di vita: *civis britannicus sum*, e nato dalle due Rome.

A questo approfondimento storico, a questa individuazione delle spirituali origini del proprio popolo e dell'Occidente europeo, quanto più l'Occidente era minacciato, e tanto più quindi si doveva interpretarlo e difenderlo, Charlesworth ha dedicato il meglio dell'opera sua: meritandosi una gratitudine che non è puramente personale, nè mero frutto d'un'altra sua altissima dote, la quale, tuttavia, soltanto gli spiriti grossi e sciocchi potrebbero giudicar diversa, o dissociabile, dalla virtù dello storico; l'umanità, la bontà morale.

Questo necrologio, perciò, in quanto disamina dei valori eterni che informarono l'esistenza del Charlesworth, lo restituisce vivo e non caduco ai suoi critici e lettori futuri.

PIERO TREVES

●

FRANCESCO DE SANCTIS, ***La Letteratura Italiana nel sec. XIX, vol. 2°***, «La Scuola liberale e la Scuola democratica» a cura di Franco Catalano, Bari, Laterza.

Nella collana «Scrittori d'Italia» la Casa Laterza ha pubblicato il secondo volume de «La letteratura italiana nel secolo XIX» di Francesco De Sanctis, contenente le 23 lezioni sulla «Scuola liberale» e le 13 lezioni sulla «Scuola democratica» da lui tenute all'Università di Napoli, negli anni accademici 1872-73 e 1873-74, queste lezioni erano state raccolte e pubblicate, la prima volta, ad opera di Francesco Torraca, sul quotidiano *Roma*, ad intervalli quasi regolari; dal dicembre 1872 al giugno 1873, quelle sulla «Scuola liberale» e dal febbraio al giugno 1874, quelle sulla «Scuola democratica». Dopo un tentativo di pubblicare le lezioni a fascicoletti, fatto da un certo Giovanni Polito Derosa, che non andò oltre la prima lezione, esse sono state ripubblicate dal Croce nel 1897 e, più recentemente, dal Cortese (1930-31) e, in parte, (Scuola democratica) dal Muscetta. Sia il Croce che il Cortese e il Muscetta, anche se con criteri non identici, hanno creduto di dover introdurre correzioni al testo del *Roma* e di modificarne la punteggiatura e la grafia. Franco Catalano che ha curato questo volume, in una Nota che fa seguire al testo, spiega le ragioni che lo hanno indotto ad attenersi alla originaria redazione del *Roma*, limitandosi a tener conto degli inevitabili errori di stampa e a correggere, soltanto, alcune sviste e inesattezze.

Egli si è convinto che il De Santis stesso ha rivisto queste lezioni prima della pubblicazione, ed ha giudicato di dover essere estremamente cauto nelle correzioni; rifacendosi al testo del giornale, anche per la punteggiatura e per la grafia, perchè egli vi trova maggior aderenza alla parola del Maestro. I costrutti del periodo desantisiano che possono sembrare in contrasto con il normale uso sintattico e grammaticale sono spiegati e giustificati, ancor più che con rigidi schemi grammaticali, con ragioni intrinseche di valore affettivo, di interiore passione per gli argomenti e di vivacità della lingua, nella trattazione orale.

Sempre in base al testo del *Roma* il Catalano ha potuto correggere alcuni errori veramente notevoli, che erano stati accolti da tutti. Gli studiosi di storia politica e letteraria del sec. XIX devono esser grati al Catalano per aver loro dato la esatta lezione del testo desanctisiano.

C. P.

●

DINO DEL BO, ***La mattina del mese di maggio***. Firenze, Vallecchi.

Leggendo i dodici capitoli che formano questo libro di Dino Del Bo non si può non pensare a quella letteratura come confessione che ebbe tanta fortuna nel decennio anteriore alla guerra e di cui parlò, con parole che fecero testo Carlo Del Bo nell'intento di definire nelle linee di una poetica, un bisogno e una aspirazione di quella stagione letteraria ed umana.

E' evidente che parlare del mutamento di gusto che ha determinato l'esigenza di nuovi contenuti e di nuove forme significherebbe fare la cronaca di questi ultimi anni (e non soltanto nel campo ristretto della letteratura): ma ci basta ora avvertire come primo punto che queste pagine appaiono oggi in un clima diverso da quello consentaneo alla loro sostanza, in una atmosfera del tutto mutata, per sottolineare che tuttavia esse hanno ugualmente una loro profonda ragione di essere. Carlo Emilio Gadda, che non per caso lascia la sua prosa estrosa e carica di umori per una prefazione cordiale e affettuosa, parla di quel «verace spirito di confessione», di quella «schietta umanità di intenti» che sono alla radice di queste pagine autobiografiche ed è naturale il richiamo ad una «storia di un'anima» in senso leopardiano, come svolgersi dei sentimenti e graduale formarsi della coscienza dalla memoria dell'infanzia alla maturità «sospesa fra felicità e angoscia» e raggiunta attraverso l'esperienza inquieta dell'adolescenza.

Fin dalle prime parole il Del Bo accenna chiaramente alla sua condizione di uomo solo, a quella segreta tristezza, a quell'urgente bisogno di comunione che volta volta cercherà di superare rifugiandosi nell'affetto della madre, nelle amicizie, nel primo amore, nella vita coniugale e infine (dopo la morte della moglie) nella figlia Maria Cristina. E torna sempre nelle sue parole sincere, ma controllate e filtrate da un vago senso di serena e accettata disperazione, l'alternarsi della felicità e dell'angoscia, come «la condizione meno ingrata e più diffusa nel mondo»; e soprattutto quel senso di virile umiltà, quel pudore estremo del sentimento, quella paura della retorica che si oggettivano in un dettato semplice, piano, ma spesso altamente lirico.

Intorno a questa vicenda spirituale limitata a quei pochi accenni essenziali che ci permettono di ripercorrere un itinerario comune a tanti ma tutto altro che banale, Del Bo ha saputo costruire questi dodici capitoli spesso sospesi fra realtà e sogno («L'infermiera» «San Martino») o imperniati su un chiaro simbolo («Il fiore») o bagnati dalla luce opaca dell'incubo («Il rifugio»), ma legati tutti comunque da un'unica vibrazione sentimentale.

C'è in queste pagine quello abbandono caldo e autentico che mancò a tanta parte della letteratura da cui esse son nate; ed infatti contrariamente a quanto accadde per la «prosa d'arte» o per il «capitolo» non si può certo parlare per queste «Mattine del mese di maggio» di freddezza o di mancanza di sincera partecipazione. Vorremmo anzi notare che queste pagine, nel loro nucleo essenziale, nella loro lezione ultima, hanno valore di documento, di testimonianza; ed infatti nella condizione spirituale dell'autore, come si è autorizzati a ricostruirla dalla sua voce senza ombre, non è difficile ritrovare i motivi fondamentali della problematica (coscente o no, non interessa) delle nostre ultime generazioni. Ma c'è di più perchè oltre alla sostanza di questa problematica (che è più semplice di quanto non si dica da molte parti) il Del Bo ha saputo anche rendere l'espressione più comune: e alludiamo al rigore, al pudore e alla schiettezza dei suoi momenti più alti, a quel tono di riserbo e di controllo con cui oggi i giovani migliori si pongono e discutono le loro istanze più vive. Quindi il Del Bo pur rifiutando le suggestioni di nuove forme di espressione e pur tornando indietro negli anni verso una letteratura che fra l'altro è stata accusata di colpe e deficenze inesistenti, è tuttavia più «contemporaneo» di tanti che oggi vivono in pieno nel mito di una letteratura specchio fedele della realtà.

Per questo il libro del Del Bo, che invita a superare la incomunicabilità fra gli uomini con la pietà e l'umiltà di pretta natura cristiana, è carico di sviluppi e può suggerire (nei limiti del suo valore che non va sopravvalutato) quel ritorno al controllo della voce, che unito ad una coscenza più viva del proprio tempo, potrebbe costituire un'esperienza utilissima nell'ambito delle nostre lettere.

ALBERTO SENSINI

●

JACQUES CHARDONNE, ***Vivre à Madère, roman***. Paris, Bernard Grasset ed. 1953.

Chardonne non è stato prolifico. Dopo il ciclo di *Destinées Sentimentales* e *Romanesques*, aveva taciuto per un bel pezzo. Ora si ripresenta con questo libro ch'egli chiama romanzo. Si dubita che sia veramente un romanzo.

Psicologo raffinato fin dal tempo del clamoroso *Epithalame*, egli ci appare inalterato nel temperamento, come se i cataclismi di questi ultimi anni l'avessero scalfito più che sconvolto. Del dolore, infatti, egli sa rendere, e acutamente, il dissesto; non la tragedia. Il romanzo è una serie di quadri staccati che si ricollegano accidentalmente. L'intreccio è molto diluito, e, a furia di tergiversazioni, finisce per volatilizzare. Quel che conta in questo scrittore non è l'azione o una fase culminante di essa, sibbene il fortore dell'allusione morale, che del resto incide molto addentro nell'animo umano. E' un po' lo specchio rifrangente delle nostre emozioni di contemporanei. Sorprende in esso l'apparente noncuranza del rilievo, e specie il paradosso tirato giù alla svelta e con grande disinvoltura, con cui egli ironizza sulle contraddizioni umane, come una volta si compiaceva di fare Giraudoux. Chardonne, magari, è diverso. E' più secco, incisivo, più divagatorio, a volte più versatile, ma qui sembra che ci tenga a provenire dallo stesso ceppo. C'è un massimo comun denominatore che distingue i grandi romanzieri francesi della generazione che ora tramonta: ed è fra l'altro la riflessione squisita, che poi è il cemento condensativo di tante situazioni. Non sarebbe esatto richiamarsi nel nostro caso a Giraudoux, ma bisogna farlo per quello stesso procedimento *fantaisiste* qui adottato dall'autore.

Si potrebbe asserire di questo libro: come romanzo, cioè a dire, come conflitto di passioni e groviglio di eventi, è una disillusione di prima grandezza. I personaggi vi sono appena delineati, ancorchè l'autore vi partecipi in prima persona, e sia anzi il protagonista di questa vita nomade, irrequieta e avventurosa; inoltre essi mancano di contorno, ed è fastidioso percepirli così sfocati; l'assieme sopra tutto è privo di drammaticità o situazioni culminanti, che avevamo sperimentato in tutti i suoi precedenti romanzi. Una lettura siffatta, per essere gustosa, deve prescindere dalla sorpresa dello svolgimento, e limitarsi volta per volta ai capitoli brevi, brevissimi, che rendono il libro sbocconcellato come un diario. Soltanto allora uno si gode l'aforisma accidentale, la lievità smagliante del linguaggio che non tollera forzature, il gusto dell'essenziale, la strategia delle pause, la maestria di una narrativa innestata a una grande tradizione.

GINO NIBBI

●

Studi Romani — Rivista bimestrale dell'Istituto di Studi romani, *anno I, n. 1, gennaio-febbraio* 1953.

Salutiamo col più vivo compiacimento questa nuova pubblicazione, che mentre è indice dello ognor più crescente attività del benemerito Istituto di Studi Romani, rappresenta pure un notevole contributo ad una conoscenza seria ed approfondita della vita, e cultura di Roma; infatti il proposito di questa rivista è quello — come si legge nella presentazione — di pubblicare «vari contributi intesi ad indagare ed illustrare con metodo scientifico la storia e la civiltà di Roma nei suoi diversi aspetti ed in tutti i periodi della sua millenaria esistenza». Tuttavia l'intento è pure quello «di tener vivi quei perenni valori spirituali che si riassumono nel nome di Roma» senza cader per questo nella polemica od in faziosità di parte.

Il primo fascicolo risponde pienamente all'aspettativa perchè contiene vari articoli, rassegne, cronache ed è arricchito da numerose riproduzioni fuori testo; eccone il sommario: P. ROMANELLI, *Problemi archeologici del Foro romano e del Palatino*; S. RICCOBONO, *Roma mater omnium humanarum legum*; F. ARNALDI; *Ricordo di Vincenzo Ussani*; A. GUERCIO, *Feriae Anticolenae* (dalla composizione vincitrice del 3° Certamen capitolinum); P. PASCHINI, *Una predica inefficace* (propositi di riforma ecclesiastica alla fine del sec. XV); P. P. TROMPEO, *Cercasi donna grassa* (personaggi romani di un romanzo di Stendhal); V. TESTA, *Un quartiere modello nella Roma moderna* (l'E.U.R.); Q. TOSATTI, *Aspetti e problemi della vita culturale romana*; G. PACITTI, *Il latino «lingua viva»*; P. BREZZI, *Roma medioevale* (recens. al volume di Duprè-Theseider); F. FONZI, *Ottocento romano*; M. RIVOSECCHI, *L'Accademia di Belle Arti e il suo edificio* (accorato appello per una dignitosa sistemazione di questa importante istituzione culturale). Le cronache di vita romana, religiosa, culturale e cinematografica sono state redatte dall'agile mano di uomini preparati come R. de Mattei, M. Escobar, R. U. Montini, C. A. Moreschini; la Galleria di visioni romane riproduce quattro famose tavole di Scipione; chiudono il fascicolo notizie sulla *Vita dell'Istituto*.

Se si aggiunge la dignitosa copertina, l'elegante stampa ed il modico prezzo c'è di che dichiararsi pienamente soddisfatti ed attendere con interesse i prossimi numeri augurando che essi siano sempre all'altezza di questa nobile impresa.

●

Poetas Modernos (*siglos* XVIII *y* XIX). — Selección hecha por Rafael de Balbín y Luis Guarner. — Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.

E' o non è opportuno, nel far leggere agli studenti la poesia del proprio paese, offrire documenti anche di quella scritta nei dialetti?

A questa domanda, che anche in Italia si ripete di tanto in tanto — esplicita o implicita che essa sia, e si rivolga essa agli studenti o ai lettori in genere (il n. 10 di «Idea» ha data notizia della recente antologia della *Poesia dialettale del Novecento* pubblicata dal Guanda) —, hanno risposto affermativamente in questi mesi i due studiosi spagnoli sopra citati, con la menzionata raccolta dei poeti della loro terra, inserita nella «Biblioteca literaria del estudiante», (una preziosa collana di una trentina di volumi, messa a facile disposizione degli alunni e, in genere, del mondo che legge). Tale raccolta, fra la cinquantina di poeti di cui riporta composizioni, ne annovera non meno di una quindicina che non scrissero in castigliano, ma nel dialetto (o lingua che si chiami, o che si sia chiamata) della regione nativa; e poichè quasi tutti i poeti in dialetto prescelti appartengono all'Ottocento, essi hanno nell'antologia un significato non inferiore a quelli in castigliano, almeno per l'ultimo dei due secoli da essa presi in considerazione.

Da tale criterio dei due ideatori della raccolta viene, oltre che uno stimolo ad affondare le radici nelle profondità più recondite dell'*humus* della tradizione poetica nazionale, un avviamento a rendersi conto, coi documenti alla mano, della necessità che si riconosca il contributo che i poeti «regionali», così spesso inferiori a quelli «ufficiali» di una nazione soltanto per insufficiente diffusione delle loro opere, danno alla dignità letteraria di un popolo: Rosalia da Castro da un lato, Jacinto Verdaguer e Juan Maragall dall'altro — per non accennare che ai due estremi di Galizia e Catalogna — non hanno nobilitato la poesia spagnola dell'Ottocento meno di un Ramón de Campoamor o di un Gustavo Adolfo Bécquer.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

●

ORLANDO PIER CAPPONI, ***La Veglia***. Roma, «Il Canzoniere».

Orlando Pier Capponi, con la sua precedente raccoltina (*La nave*, 1952) aveva iniziato un discorso che impegnava la sua vocazione di poeta sui problemi centrali dell'uomo contemporaneo, sul dissidio e sull'inquietudine d'una esistenza che non riusciva nel suo cuore a comporsi in una legge, in una misura di pace. Quel discorso viene ripreso — ma in uno scavo più torturato — ne *La Veglia*, ove lo scoramento originato dal dissidio e dall'incertezza da un lato sembra farsi più cupo, dall'altro va invece cercando un punto fermo di risoluzione e di salvezza.

Ciò spiega perchè l'itinerario poetico di questa «veglia» pensosa si svolga sulla traccia di due «modi» espressivi che furon consueti al Leopardi (di cui qui s'avverte qualche riecheggiamento): il «modo» della riflessione dolente e il «modo» dell'interrogazione carica di sgomento. Il finale de *La Veglia* è appunto fondato su interrogazioni incalzanti, che si risolvono, negli ultimissimi versi, in una distesa invocazione alla «luce ferma» di Dio (*fa sorgere nei cuori altra misura*). Stabilito questo inizio di colloquio con l'Eterno, pensiamo che Pier Capponi, in coerenza con la sua linea interiore, possa nel prossimo futuro toccare una ancor più ardente compenetrazione poetica con quei problemi centrali, cui si accennava in principio.

MARIO PETRUCCIANI

Con la trasformazione della IV pagina, intendiamo accontentare i lettori che ci chiedevano da tempo di presentare le recensioni della VETRINETTA in caratteri tipografici più leggibili.

ANTONELLO DA MESSINA

Quando si tenne a Roma la mostra dei «Fiamminghi e l'Italia», mentre una notevolissima folla di visitatori si soffermava innanzi alle opere più singolari dell'arte pittorica d'oltre confine, davanti al cavalletto che sorreggeva, quasi come una dolorosa insegna, la stupenda «crocifissione» di Antonello da Messina, proveniente dal museo di Anversa, bisognava pazientemente attendere il turno per avvicinarsi alla giusta distanza, e, sia pure per un attimo, penetrare in quell'affascinante mondo creato dal grande pittore.

Perchè mai, così istintivamente, persone anche di modesta cultura sentivano il richiamo soprattutto di quel dipinto che dal punto di vista del contenuto (che è ciò che fa più presa sull'osservatore comune) non è più originale e complesso di tante altre tavole dello stesso soggetto?

Rispondere a questo interrogativo vuol dire tentar di spiegare la ragione più intima e misteriosa dell'arte di Antonello, pittore che sembrerebbe riservato, come godimento, a provetti conoscitori e specialisti, mentre poi fa presa con tanta intensità sull'anima del più modesto visitatore.

La grande mostra di «Antonello e della pittura del Quattrocento in Sicilia» che si è recentemente aperta nelle sale del palazzo comunale di Messina e che potrà essere visitata almeno fino a tutto giugno, è felicemente sorta per iniziativa di studiosi e personalità dell'arte e della cultura, con l'opportuna e pronta adesione di Enti locali, in un momento in cui la personalità di Antonello, da figura già ben delineata, ma non ancora entrata in pieno nella più diffusa esperienza del gusto comune, reclamava il diritto d'essere considerata, in certo senso, come il «Genius loci» della Sicilia pittoresca e del Rinascimento nell'Italia meridionale e, nello stesso tempo, il più alto e limpido tramite di quei rapporti tra nord e sud, tra pittura italiana e straniera che formano uno dei fenomeni più singolari del Quattrocento: quando giungevano a Firenze le tavole d'arte oltramontana, non più del florido gotico internazionale, ma d'un «vero» stupefatto e nuovo, mentre nell'armonia perfetta del palazzo Ducale d'Urbino si specchiavano i prodotti più puri delle Fiandre nell'impeccabile, ideale mondo di Piero della Francesca.

Il nucleo delle opere certe di Antonello che formano il centro e la massima attrattiva della mostra è composto di diciotto dipinti ai quali si aggiungono nove opere attribuite; a queste fanno da prefazione e da corona le testimonianze delle tendenze pittoriche vive in Sicilia al tempo della formazione artistica di Antonello e quelle dello stato della pittura a Palermo e a Siracusa nella prima metà del secolo; seguono le documentazioni degli sviluppi *successivi*, fino al termine del Quattrocento, nei vari centri della Sicilia, oltre a saggi di alcune individualità legate all'opera del messinese, soprattutto Antonello De Saliba che dipinge in Sicilia oltre i primi decenni del Cinquecento.

Una mostra, come si vede, vasta e complessa, che all'attrattiva d'una «celebrazione» del genio di Antonello da Messina aggiunge quella di poter studiare per la prima volta le correnti pittoriche in Sicilia, luogo di incontro e di scambio quanto mai vivace durante il Rinascimento; e se anche le figure attorno ad Antonello possono apparire tanto minori e talvolta scialbe o «provinciali» il loro contributo non è per questo meno efficace, riguardando la storia del gusto e della cultura artistica.

Si diceva della «Crocifissione» di Anversa e del suo incanto: questo capolavoro, datato al 1475 e di un anno fondamentale per il pittore che fino a tutto il 1474 sembra essere stato prevalentemente a Messina mentre nel due anni seguenti egli fu a Venezia occupato a compiere la «pala di San Cassiano» i cui frammenti provengono a questa mostra dal Museo di Vienna. Ma qui, tra le più singolari opere di Antonello, figura l'altra «Crocifissione» del Museo di Sibiu in Romania, gentilmente concessa, la quale, paragonata con quella d'Anversa, **mostra la rapidità** di sviluppo del genio di Antonello in contatto con i nuovi fattori di civiltà pittorica con i quali si viene a trovare.

La «Crocifissione» di Sibiu è mirabile, nella grande apertura paesistica, con la nota autobiografica del porto di Messina, e il dramma umanissimo delle cinque figure ai piedi della croce che sembrano tratte da un «mistero» religioso per i gesti di cordoglio, compunti, senza esaltazione, che i personaggi compiono quasi in colloquio tra loro; ma nella «Crocifissione» di Anversa, ai piedi della croce e di quei tronchi contorti, così acutamente allusivi alla sofferenza dei due ladroni, non ci sono che Maria e Giovanni, figure quasi impietrite dal dolore, che già sono il frutto di elaborazioni personalissime da Pietro della Francesca oltre che dai fiamminghi. Il paesaggio si schiara e si definisce, perde quell'immediatezza e quella densità di materia così tipiche del quadro precedente, ma in compenso tutto si impagina in un ritmo definitivo d'altissimo significato: ai vari aspetti dell'agonia che, nella Crocifissione di Sibiu sono semplici e immediati, fanno contrasto le scattanti figure dei ladroni che, in quella di Anversa, ci mostrano una energia persino di gusto ferrarese e, per contrasto, indimenticabile è il Cristo, al centro sulla sua croce nera, modellato nel colore, immagine che racchiude le più salde doti pittoriche di Antonello.

Un'altro paragone sorge spontaneo tra le due «Annunciate»: quella di Monaco e l'altra, celebre, di Palermo; le due tavolette identiche nelle dimensioni, vicine dal punto di vista del tema, sono quanto mai distanti nella risoluzione stilistica e nella invenzione: tra l'una e l'altra sembra che Antonello abbia meditato su quei valori monumentali e geometrici che si avvertono nelle opere più alte e, in modo sommo, nel «San Sebastiano» di Dresda purtroppo assente dalla mostra attuale.

La qualità pittorica delle due Vergini Annunziate è molto affine: ma l'una, quella di Monaco, ci presenta la Vergine che interrompe la lettura e si volge all'annuncio incrociando le braccia sul petto, l'altra, eretta sul busto scultoreo, raccoglie i lembi del manto con una mano mentre con l'altra, dipinta in uno scorcio stupendo degno di Masaccio, sembra voler trattenere a mezz'aria le gravi parole dell'Angelo, invisibile.

Che cosa è mai il suo volto, così vero, così siciliano, e tuttavia così trasfigurato da un ideale di perfezione che, parallelamente, si afferma in Piero della Francesca e, in scultura, in Francesco Laurana!

Qui tutto è coerente secondo una volontà di stile: le pagine del libro sul leggio in prospettiva sono taglienti nello spazio, il piano di legno e il leggio stesso sembrano frammenti d'architettura purissima e persino le pieghe del manto seguono la stessa legge costruttiva. Di fronte all'Annunziata di Palermo si intende appieno come la forza del genio di Antonello sia giunta al suo massimo, partendo da esperienze più naturalistiche, più aderenti alla visione fiamminga, accampandosi poi, nel vivo di quegli ideali metrici di sublime sintesi che furono attuati solo dai maggiori artisti italiani del Rinascimento.

La fama di Antonello come ritrattista lo fece, in passato, paragonare ancora ai grandi fiamminghi ai quali veniva polemicamente accostato anche a causa della leggendaria vicenda della «scoperta» della pittura ad olio. Oggi la questione è superata dal felice spostamento dell'interesse dal campo tecnico a quello stilistico, ed anche la celebrità di Antonello come pittore di ritratti si è fatta rientrare nel vivo dei suoi interessi più alti: alla mostra figurano il sardonico ritratto del museo di Cefalù, (dal sorriso pungente come quello delle sculture arcaiche) due ritratti di Berlino, firmati e datati 1474 e 1478, il cosiddetto «Condottiero» del Louvre, che, come tempo, sta tra i due di Berlino: ma si sarebbe potuta arricchire la piccola galleria ritrattistica di altri contributi.

Comunque è quanto mai evidente anche da tali saggi, come Antonello tendesse ad imprimere il segno della monumentalità plastica e della sintesi alla sua spontanea ricerca del carattere individuale: la presentazione sistematica del modello a mezzo busto, secondo la più antica tradizione quattrocentesca, facilita, in lui, l'interpretazione volumetrica del volto che, di tre quarti, si volge verso l'osservatore con l'indimenticabile ostentazione dello sguardo, e i tratti fisionomici assumono grandiosità e fermezza, come in una terracotta policroma in cui la vita sia contemplata dalla bellezza dei bruni, dei rossi pompeiani, soprattutto dei neri lapidei.

Questi ritratti di Antonello, paragonati a quelli, tuttavia bellissimi, dei Van Dyck, di Memling, di Roger Van der Weyden, se ne spiccano proprio per la incrollabile solidità plastica e il grande amore verso le forme idealmente geometriche. In essi sono determinati in modo indelebile: la chiarezza espressiva, la perfetta unità tra colore e forma, la concentrazione costruttiva della luce, l'implacabile fermezza del tipo, qualità che ci mostrano, anche in questo campo, Antonello da Messina come uno dei più alti protagonisti del Rinascimento italiano.

Valerio Mariani

Antonello da Messina - Crocefissione - Museo Belle Arti di Anversa (fot. F.lli Alinari)

Antonello da Messina - Annunziata - Palermo

Le «Myricae» Pascoliane interpretate da un acquafortista

Nell'odierna ripresa d'interesse critico per la sempre esaltata e discussa poesia di Giovanni Pascoli, merita una segnalazione particolare la raccolta di acqueforti, edita recentemente, per amatori, dal Danesi di Roma e che rappresenta la prima serie di un ciclo, dedicato da Valerio Fraschetti all'interpretazione della lirica pascoliana, nei suoi momenti più alti e singolari. Sono parecchi anni, ormai, che quest'artista, meditativo e indipendente, tributa alla memoria del suo prediletto poeta un omaggio tangibile che costituisce altresì l'espressione più raffinata della propria energia fantastica e della propria maturità di infaticabile incisore. Ed è accaduto spesso, ai visitatori delle grandi mostre collettive, d'imbattersi, or qua or là, con notevoli distanze di tempo, in talune di queste acqueforti *pascoliane* del Fraschetti, ammirandone sì, via via, le apprezzabili doti d'invenzione e di fattura tecnica, ma senza necessariamente ricavare un'idea adeguata dell'entità di questa fatica così impegnativa, che, pur senza un corso programmatico rigoroso e senza propositi d'illustrazione metodica integrale, riguarda la totalità, si può dire, della molteplice opera pascoliana, cioè componimenti trascelti nelle raccolte liriche ed epiche di maggior rilievo e respiro, dalle *Myricae* ai *Canti di Castelvecchio*, dai *Primi e nuovi poemetti* a *Odi e Inni*, dai *Poemi Italici* alle *Canzoni di Re Enzio* e ai *Carmina*.

La generosa impresa grafica, di cui parliamo, scaturisce dall'ammirazione per quel «sogno di ardore e di malinconia» che è la poesia pascoliana, come è definita dallo stesso Fraschetti nel capitolo conclusivo di un ampio saggio critico in preparazione, capitolo riprodotto in *Pagine d'Arte* (Roma, dicembre 1952). Ma non è inopportuno, onde comprendere i risultati raggiunti in questa prima serie del ciclo, riflettere alla particolare vocazione dell'artista per il racconto figurativo, trascendente le accidentalità quotidiane, e alle varie espressioni da lui sin qui realizzate nell'affresco e nella pittura da cavalletto, oltre che sulle tavole incise, svolgendo temi religiosi, storici e allegorici. Non si vuol fare, qui, questione di soggetti e contenuti, naturalmente, ma tener presenti le spiccate preferenze del Fraschetti per i moduli compositivi, tipologie umane, orizzonti panoramici e paesistici impressi di sostenuta, contemplativa austerità, che è, nel suo fondo, armoniosamente classica e, in un senso tutto formale, umanistica, per cui ci sembra legittimo riallacciare tali preferenze al cosiddetto gusto del *Novecento* italiano, ma orientato non già (per fissare qualche punto di riferimento) verso un Morandi, un Casorati od un Carrà, bensì verso un clima stilistico meno rarefatto o teso, anzi più adorno e affabile, pur senza concessioni all'eloquio spicciolo o corsivo: il clima in cui si svilupparono un Funi, un Salietti, un De Grada, un Ferruccio Ferrazzi, salve, beninteso, le prerogative individuali e autonome del giovane artista romano.

Padrone chi vuole di associare a codesto riferimento, che non pretende ad alcuna assolutezza storica, un significato quasi dispregiativo, ritenendo cioè il Fraschetti un epigono ritardatario e solingo di quel cenacolo d'arte, oggi vituperato dai massimi esperti di modernismo estetico, che non ebbe, siamo d'accordo con loro, programmi ben definiti, ma accolse nel suo seno i più validi talenti del primo dopoguerra, non ancora esauriti o tramontati; non fu del tutto sordo alle voci genuine d'oltralpe ed è proprio iniquo e stolido svalutare oggi con la taccia di retorica accademia in blocco, senza ricordarsi che si deve al *Novecento* italiano, assai più che ai futuristi di Marinetti, la liquidazione definitiva del deteriore illustrazionismo ed eclettismo post-ottocentesco.

Ma veniamo, infine, all'argomento specifico di questa nota. A differenza delle altre serie del ciclo, fin qui intraprese dal Fraschetti, il gruppo delle tavole di *Myricae* appartiene ad un periodo relativamente breve di tale attività grafica: quello compreso fra il 1939 e il 1950, quando, cioè, la sua visione, un tempo contrassegnata da preferenze lineari e volumetriche piuttosto perentorie, espresse con tratti e contorni fermissimi, si andò trasformando, in parte, non tanto nello spirito quanto nella tessitura disegnativa e chiaroscurale, dando luogo a meno rigide definizioni formali, anzi a delicati passaggi e mezzi toni, a una condotta acquafortistica, ricca di accorgimenti in funzione atmosferica, idonea, quindi, ad evocare ambienti e particolarmente le piante, gli alberi, le acque, i cieli ed ogni altra parvenza del paesaggio, con belle graduazioni e sfumature nettamente pittoriche. Ciò ha contribuito a rendere omogenea, soprattutto nei riguardi dello stile, la breve raccolta, i cui caratteri inventivi ed interpretativi dominanti appaiono ben distinti fin dall'incisione del frontespizio, che s'inspira alla lirica *In cammino* e ci offre le sembianze di un umile viandante seduto fra due alberi spogli, con il bordone levato nella sinistra, quasi sperduto nell'immensità caliginosa e desolata della landa, in fondo alla quale si profilano appena groppe di aride alture.

Analoga è l'immersione del personaggio di ridottissima misura, in seno al paese silente, che scorgiamo nella tavola dedicata al caratteristico *Rio Salto*. Qui, l'atmosfera d'idillio rende soprattutto l'incanto degli «amici pioppi» e il loro soave brusio, mentre i lievi accenni alle canne palustri fanno più certa la presenza del «mio dolce fiume», che l'artista rende sensibile con la sola definizione della sponda alberata. Più autonoma ci sembra l'interpretazione successiva della lirica *Il bosco*, in quanto i versi leggiadrissimi del Pascoli hanno un contenuto di casta paganità primaverile, quasi polizianesca, e il girotondo delle fanciulle ideate dal Fraschetti, senza attributi ninfali, si svolge, invece, nel folto di una boscaglia severa e cupa, dai tronchi massicci e dalle aspre diramazioni. Solenne è pure la raffigurazione del *Carrettiere*, con il cavallo d'impronta quasi eroica, le sobrie allusioni al sibilo del vento invernale ed alle forre, i cumuli del combustibile sul veicolo rozzo e il corpo, disteso in arco, del giovane conducente addormentato. Ma è soltanto trasposta sovra un piano sinfoniale, non distrutta o mistificata, la tenera melodia, nostalgica e affettuosa, della *cennamella* natalizia. Un'amplificazione, scenica e spaziale, più che di tono lirico, troviamo pure nella tavola *Finestra illuminata*, dove i particolari edilizi e prospettici della *città che dorme*, in penombra, e senza che ne derivi il senso di chiuso, immoto e informe, dichiarato dal poeta, sottraggono alla finestrella luminosa, nell'angolo di destra, in alto, il suo fascino di *pupilla aperta*.

Ritorniamo in un clima narrativo con il rame del *Vecchio dei campi*, ottimamente ambientato nel paesaggio estivo e georgico; senonchè i personaggi, a cominciare dal «bianco vecchio dalla faccia austera», vi sono distribuiti con un certo impaccio e senza troppa convinzione psicologica. Meno impegnativa appare l'immagine del *Mendico*, fra le sue simboliche fontane, cui sovrastano ruderi e pini ombrelliformi, i quali rivelano il partito che ha saputo trarre l'acquafortista dai volti di Roma antica e perenne, a lui familiari. Ciò è dimostrato pure dalla bellissima tavola *Il ponte*, che ha sentore d'Aniene e non potrebbe, comunque, essere meglio impaginata e chiaroscuralmente concreta, anche se non vi si respira la pia e misteriosa aura notturna, con l'orizzonte listato dalla «glauca luna», che il Pascoli rievoca in «suono di singulti»; qui la solenne pace del Fraschetti si effonde in chiave di meridiano silenzio.

Ed ecco la prova più ardua affrontata, in questa serie, dall'animoso incisore: l'interpretazione dell'impressionistica lirica *Il lampo*. Essa può essere messa accanto a quella, che già abbiamo visto, della *Finestra illuminata*, poichè non vi trova risalto, secondo noi, l'apparizione istantanea della casa *bianca bianca*, nel *tacito tumulto* del *cielo ingombro* e della *terra ansante*, e invece sulla sponda di un torrente rapinoso l'autore ha collocato l'imagine di un tronco d'albero, scheggiato a metà, con le rame spoglie contro terra, protagonista allusivo della scena temporalesca. In tutt'altro clima ideale, oltre che metereologico, ci trasporta la tavola *I ciechi* che ci sembra fra le più indicative del temperamento narrativo del Fraschetti. L'ora del solleone in aperta campagna, con le compatte biche a cono fra gli alberi stormeggianti, è resa efficacemente e costituiscono un blocco unitario, in primo piano, le tre figure assise dei tre ciechi contadini, dai volti fraterni e dal medesimo gesto (le mani congiunte in alto), che invocano gemendo il pane quotidiano, promesso da Gesù. Ma il vertice fantastico ed espressivo raggiunto dall'autore di queste *Myricae* 1950 è, forse, *Notte dolorosa*, dove l'episodio della capanna con la porta aperta, a rivelare l'interno, angosciato dalla sofferenza del bimbo che non riesce a dormire, s'inquadra in un incombente panorama notturno di mistero. Sè ne risentono gli echi nell'incisione, che fa da finale alla raccolta, interpretando liberamente l'altro notturno romantico *Un gatto nero* con una discretissima vicenda di tratti obliqui che conferiscono intimo sapore elegiaco ad ogni particolare della stanza, dalla finestra e dagli scaffali altissimi, in cui siede cogitabondo il moderno Faust.

Alberto Neppi

ANONIMO - ATTARDI - CARADONNA - CROCE

VETRINETTA

HEPWORTH - PALAZZESCHI - SHUTE - SIMONI - YUTANG

ALDO PALAZZESCHI, ***Roma.*** Firenze, Vallecchi.

Ogni scrittore è legato alla sua terra e la sua grandezza è quasi sempre in rapporto a questa fedeltà. Aldo Palazzeschi è fiorentino e le cose più belle e originali le ha cavate dalla sua città, dai ricordi d'infanzia e dalle esperienze giovanili. Da un decennio si è trasferito a Roma e dal suo soggiorno è nato un romanzo che porta il titolo zoliano di «Roma» (Vallecchi editore, Firenze).

Certamente Palazzeschi non ha voluto gareggiare con lo scrittore francese; ma il confronto nasce spontaneo e induce a conclusioni non del tutto campate in aria: una identica fonte di ispirazione e un uguale carattere di *reportage*. Entrambi non hanno saputo resistere al fascino della presenza della Cattedra di Pietro che ha impresso il suo sigillo incancellabile sulla città, ne ha permeato le mura e l'anima stessa del popolo. E sono andati a studiarla nella antica aristocrazia arroccata nei vecchi palazzi, chiusa nella statica contemplazione del proprio passato, mentre intorno urge la vita moderna coi suoi imperativi. Zola, figlio del suo tempo, obbediva a una tesi positivista, mentre Palazzeschi, temperamento squisitamente lirico, ha mirato alla poesia, giungendo però a una deduzione quasi identica: il trionfo cioè del dinamismo [illegible] di un mondo che ha compiuto la sua parabola. E questo più che per immagini, nell'uno e nell'altro scrittore, è detto, è riportato come in un ampio servizio giornalistico. Mentre parlando di Firenze, Palazzeschi lavorava sulla materia che portava dentro di sé e uomini e cose gli fluivano dalla fantasia senza sforzo, qui ha dovuto giostrare di pazienza e spesse volte ha ricorso al montaggio cinematografico incollando le varie scene con dei pezzi, in se stessi degni di antologia, come il kafkiano «Palazzo al numero 3», ma estranei alla necessità del romanzo. Mentre nelle «Sorelle Materassi» non c'è da tagliare un rigo, qui ci sono pagine che stanno completamente a parte e non contribuiscono, in senso puramente estetico, all'unità del racconto che ne viene anzi incappato.

«Roma» non è un vero romanzo, ma una serie di ritratti su cui campeggiano quelli del Principe di Santo Stefano, cameriere segreto di Sua Santità, e del suo servitore, il sor Checco, che sta al suo padrone come Sancio a Don Chisciotte. Queste due figure sono disegnate con l'abilità di uno scrittore consumato e quella finezza venata di umorismo che è propria di Palazzeschi, il linguaggio duttile che aderisce miracolosamente alle cose e trasforma i cocci in topazi e brillanti.

Ricordiamo con commozione particolare l'ultimo capitolo quando Checco, morto il padrone, va a rinchiudersi nel convento di Ara Coeli e sale i 124 gradini della scalea recitando il *Credo*. Prima di varcare la soglia, si volta indietro e saluta per l'ultima volta la città che gli ha insegnato a vivere, dove ha conosciuto la gioia e il dolore.

Una domenica abbiamo scorto Palazzeschi, confuso tra la folla, alla Messa in San Pietro, ed ora, chiudendo questo suo nuovo libro, ci siamo domandati se anche lui non sia per salire la collina di Ara Coeli per indossarvi il saio di San Francesco.

GIACOMO ETNA

●

RENATO SIMONI, ***Le fantasie del nobiluomo Vidal.*** Firenze, Sansoni.

Raccolte e ordinate da Eligio Possenti, queste pagine del Simoni vengono a ricordarci la recente amarissima perdita. Dopo un primo volume di cronache teatrali anche da noi recensito (quando seguiranno gli altri? se seguiranno), questi brevi capitoli pubblicati dal Simoni fra il 1917 e il 1922, vivificano per un attimo ancora la memoria di uno di quei nobiluomini delle lettere, la cui sorte ingrata è di sparire tanto presto, quanto la generazione che li conobbe e si nutrì della loro preziosa assistenza. Implicati per caso o per inclinazione in quelle attività fruttuose per cui la letteratura si fa vita pratica e la vita pratica si nobilita come fatto d'arte, essi hanno in vita una fama forse maggiore del loro merito poetico, ma in morte spariscono sotto una coltre d'oblio certamente immeritata. Quanto essi abbiano costruito, più della pagina loro, possono dire i beneficati, gli alunni, i postulanti, gli eredi che, spesso, con più accorta spesa di sè, giungono alla poesia; ma la pagina stessa, a chi abbia il gusto delle cose insaporate di vita, intrise di cronaca, lievitate dal vero, si presenta come documento felice e nostalgico di tempi assimilati senza saperlo o coscientemente.

Il merito, dunque, dell'Editore e dell'ordinatore, è pari ed alto, in ciò che vogliono contrastare una legge naturale e quasi «soffermare» una cara ombra al «limitare di Dite».

Non si farà il nome di Ojetti, troppo più artista. Non è facile accettare il paragone con il Gozzi (proposto dall'editore), troppo più ritrattista e moralista a suo modo. Basti dire ai probabili lettori di queste pagine (non saranno poi gli stessi che hanno integrato con proprie memorie e decoro, le rievocazioni radiofoniche o filmistiche delle *canzoni* di questo mezzo secolo?), che ritroveranno, al grado più alto di espressività e nella più elegante stesura letteraria, quelle istantanee ironico-sentimentali, a cui il mezzo secolo avido di periodici, deve uno stile mondano, l'impostazione a un discorrere allusivo, la civiltà garbata di certa conversazione di caffè o di salotto: ben frequentati, s'intende.

Ci sembra — Nemesi che il Simoni non respingerebbe — che da queste pagine si trasferisca nello spirito del lettore, a proposito del Simoni, la stessa simpatia, non scevra di affettuosa gratitudine, che egli ha dedicato ai tantissimi suoi morti. Quanti! Una galleria: ed ognuno, imbalsamato nella posa più giusta, con l'espressione più significante di ciò che fu o volle essere; persone e fatti, perchè anche i fatti son morti di cui pochi serbano memoria, se non per occasioni come queste, di una lettura documentaria.

Documentato n'esce un Simoni che rappresenta se stesso attraverso i suoi *modelli*, parecchi dei quali, come lui, scambiati dalla generalità degli uomini, per geni pontificanti, erano soltanto uomini-umanisti, che rifiutarono la specializzazione del secondo termine, e non si accontentarono del brutale naturalismo implicito al primo; i pionieri di una civiltà mediana, che riempisse l'immenso vuoto esistente fra i sublimi e gli infimi.

V. C.

●

NEVIL SHUTE. ***Un grano di pazzia.*** Milano, Rizzoli.

Dopo il buon successo di «Una città come Alice», lo Shute ci dà questo romanzo, in gran parte autobiografico. L'autore ha messo a frutto la sua esperienza di tecnico aeronautico, e i ricordi dei sogni, degli affari e della vita di un mondo ben degno di osservazione e di rappresentazione.

E' la storia di Cutter, ingegnoso e laborioso giovane inglese, che divenuto motorista di aviazione, tenta di fondare un'industria di trasporti a Behrein, oscura località araba, dove onestamente mette insieme una fortuna. Quando poi ritrova, nell'estremo oriente, Connie Shak-lin, un misterioso compagno di avventure giovanili, d'origine russo-cinese, e involontariamente profitta della strana personalità di lui, operaio-mistico, proteo polivalente, per migliorare affari e lavoro, il racconto in prima persona acquista ampiezza e profondità, ma si stoca, rasenta il ridicolo, lascia scontenti e perplessi. Nelle parti genericamente narrative, il romanzo ha il fascino delle cose ben centrate: fin lo stile, da giornale di bordo, dà il senso di pace e di tranquillità... del motore che giri a pieno rendimento. L'intrusione di Shak-lin, che predica una sorta di vangelo operaio, volto ad elevare le condizioni pratiche e spirituali del lavoratore orientale, mediante preghiere e attenzione in officina, dedicate questa e quelle al Dio in cui credono gli uomini di molte religioni da lui incontrati e rigenerati (non convertiti); il culto che di Shak-lin, prima vivo e poi morto, si fanno tutti i suoi proseliti (dai grandi sceicchi, agli umilissimi praticanti della chiave inglese); il vangelo con gli insegnamenti del maestro, di cui una versione, quella laica sarebbe appunto il romanzo di Shute, son fatti e cose di gusto discutibile, e tuttavia, in qualche momento, rappresentati con vera pietà e intelligenza delle miserie umane, con sincero anelito di elevazione, con evidente conoscenza del misterioso ribollire asiatico, di speranze dubbie e di certezze inalienabili. Ci si può dolere che il senso della religiosità, talvolta sincero, tal altra sia impiegato nei modi artatamente nebulosi ed emotivi del giallo.

GIZZO'

●

RAFFAELE ATTARDI, ***L'istinto e l'errore.*** Milano, Corbaccio.

Gian Dauli è di quegli scrittori che uno può anche del tutto ignorare, nella sua vita, e non dirò che sia gran male: ma che se vien letto in una particolare stagione, rischia di suggestionare il lettore sino a diventare una sorta di mito. E così dev'essere accaduto all'autore del presente saggio, che è stato poi, com'egli stesso confessa nell'introduzione, dapprima tesi di laurea ed ora vien pubblicato in volume con qualche ampliamento.

Non avesse dunque altri meriti, al libro del giovane critico dovremmo almeno attribuire quello d'aver avuto il coraggio di rivolgere la propria indagine su di uno scrittore per molti lati discutibile e aver cercato di chiarire i motivi di quella suggestione. Ma il volume dell'Attardi ha anche la sorpresa d'offrirci una impostazione critica giovanilmente fresca e suadente: seguendo Dauli nella sua vita, nelle sue lettere e infine e più ampiamente nella sua opera, l'autore lascia scorgere una maturità non indifferente, e svolge il tema prefissosi con calore umano, con scioltezza d'argomentazioni, e con sufficiente indipendenza — anche se qua e là nel tessuto critico del libro si insinui involontaria qualche suggestione al Bacch e alla teoria di questi sul romanzo moderno. E talvolta magari la insistenza delle citazioni da altri critici e autori rivela più il puntiglio d'una preparazione che una intima necessità, e si capisce che son quelle le pagine che più scoprono l'originario fine del lavoro. Ma son mende che si perdonano — e sol che l'Attardi indirizzerà la propria attenzione su scrittori di più approfondito interesse e validità artistica, noi potremo contare su di una voce nuova e spontanea nel troppo esiguo campo (almeno per le giovani leve) della critica moderna.

MICHELE PRISCO

●

BARBARA HEPWORTH, ***Carvings and Drawings.*** London, Lund Humphries 1952.

Questa è una lussuosa monografia dedicata a un'artista fra le più ragguardevoli dell'Inghilterra di oggi: la scultrice Barbara Hepworth.

Ne discute con la ben nota competenza Herbert Read nel saggio introduttivo, vi si confessa ella stessa, rifacendo in succinto la storia della sua artistica evoluzione. Si tratta, per intenderci, di quel genere di scultura astratta ansiosa di realizzare l'embrione di una forma, più che determinarla in senso realistico; quel genere che ieri sapeva concepire il romeno Brancusi, oggi lo svizzero Hans Arp, e che poi, in sostituzione della statuaria tradizionale, dovrebbe destinarsi ai crocevia delle città, ai ponti, ai parchi, ai giardini, per agire sulla sensibilità dell'osservatore con le sue suggestioni e i suoi attributi di levità, freschezza e potenza.

L'artista per molti anni sembra aver lavorato con la stessa identità di ideali di Henry Moore, del quale ha sentito l'affinità. Si potrebbe dire, senza screditare il Moore, che per un certo periodo, si siano influenzati a vicenda. Nel 1950 partecipò con una mostra personale alla Biennale di Venezia, ed ella stessa spiega nel libro come abbia riscoperto l'atmosfera veneziana, dopo le incancellabili esperienze dell'arte rinascimentale ricevute da ragazza a Siena, a Perugia, a Firenze. Tutto ciò è d'importanza capitale per addentrarsi nel pensiero odierno dell'artista matura. Come ella intuisce accordi d'interdipendenza fra l'architettura, l'ambiente e le sue frequentazioni, ella ricerca i medesimi accordi per la sua scultura, ma come elementi di un'intimità variamente integrata. Così la pensa questa ideatrice di monoliti monumentali. Per conseguenza, i canoni estetici fin qui prevalsi negli apprezzamenti della bellezza, così da soli, non sarebbero più validi di fronte alle sue puntigliose concezioni. C'è evidentemente una tremenda immissione di pensiero e di calcolo nell'atteggiamento di questi astrattisti, e che sembrerebbe primordiale. Ella medesima, analizzandosi, dichiara che non si tratta più per uno scultore di dominare la materia, ma di realizzare quell'accordo quanto più è possibile, oggettivo, tra la forma intuita e l'ambiente circostante. Tale processo, ella spiega, implica l'annullamento della propria personalità, più che lasciarvi l'impronta. In altri termini, l'opera creativa dovrebbe conseguirsi mediante l'ausilio di certi dati ideologici. E come premessa, tutto è logico, convincente e consequenziale. Rimane comunque da collaudare il potere comunicativo di queste astrazioni geometriche, vaghe e bizzarre. Perchè è sempre questo che si esige dall'opera d'arte, appena interrotta ogni teorica giustificazione.

GINO NIBBI

●

LIN YUTANG, ***Quartiere cinese.*** Milano, Bompiani.

Talune letterature hanno presso di noi una strana sorte: noi siamo in fondo i lettori meglio informati, non si sa per provincialismo o per civiltà, conosciamo gli autori stranieri forse più dei lettori dei loro paesi, non sembri un paradosso, tant'è il nostro stupore abbastanza ingenuo quando scrittori d'oltreoceano o d'oltralpe venuti in Italia si mostrano del tutto sprovveduti della nostra letteratura o almeno dei suoi rappresentanti più insigni, che è poi, confessiamolo pure, un voler ignorare nomi e problemi che rientrano in un fatto di cultura senza più confini. Ma nonostante la nostra buona disposizione ai libri che si scrivono fuori di casa nostra, talune letterature ci sono pressochè sconosciute, tranne che per qualcuno dei loro autori, come è il caso, ad esempio, di quella cinese, di cui il solo Lin Yutang, fra i moderni, è da noi ben noto. Certo, la sua maggiore popolarità resta affidata a quell'*Importanza di vivere* che riusciva sagacemente (e un po' scaltramente) a fondere in un tono discorsivo e bonario la filosofia della gente orientale con certo nostro accomodante europeismo. L'autore era uomo d'esperienza e di viaggi: sapeva conoscere oltre la psicologia del suo lettore, quella del lettore occidentale. E altrettanto aggnerrito ci ritorna oggi, con la storia della famiglia Fon trapiantata a New York, nell'ultimo suo romanzo presentato da Bompiani.

Caro ritorno!, chè Yutang ci ricorda anche quel tempo di letture assetate e disordinate che fu la nostra adolescenza, in un'epoca confusa e piena di equivoci — e la lettura di *Importanza di vivere* acquistò anche il senso d'una lezione forse al di là dei suoi pur innegabili meriti. Or ecco la storia dei Fong: genitori e figli, a contatto con una mentalità, una concezione e un sistema di vita assolutamente diversi e contrastanti con la contemplativa vita orientale.

Il conflitto è inevitabile — come è inevitabile che più pronti e ricettivi alla nuova esperienza si mostrino i giovani: e la famiglia sembra sfasciarsi. E se alla fine la compattezza del nucleo non ne esce sminuita, è pure perchè la persuasione dei vecchi ha fatto sentire la forza del proprio peso: e la morale di tutto il romanzo sembrerebbe ancora una volta dar ragione allo spirito orientale. Ma il libro di Lin Yutang, al pregio di una narrazione incalzante e vivace, unisce soprattutto l'interesse che deriva dallo studio di una mentalità colta attraverso un particolare angolo visuale. I romanzi cinesi della Buck nascono alla fine da un compromesso — o se preferiamo da un fenomeno di assimilazione — quelli di Lin Yutang hanno il vantaggio dell'autenticità: se il modo di guardare ai suoi personaggi è nella Buk, nonostante ogni sforzo di simpatia, sempre un poco *sofisticated*, in Lin Yutang c'è la naturale comprensione del conterraneo, una simpatia paterna, quasi, ed umana, che alla fine conferisce a quelle figure e ai loro casi una sua patetica universalità, per restituircele creature autentiche e naturali.

MICHELE PRISCO

●

NINO CARADONNA, ***I canti di un raggio di sole.*** St. Louis, Missouri 1951, Fairmount Publishing.

— ***Trilli vespertini,*** idem, 1952.

Nino Caradonna è un siciliano che da circa sei lustri vive in America e dalla lontana St. Louis la sua poesia ci ha fatto sempre giungere come un appassionato messaggio umano d'oltre mare. Con *I Canti di un raggio di sole* e con *Trilli vespertini* dunque Egli non è alla sua prima prova poetica (ha pubblicato tra l'altro *Sogni e faville*, *Gridi dell'anima*, *E l'uomo pensa...*, *La Lampada votiva* (elegia tradotta in inglese, francese, tedesco, spagnolo e latino), e neppure all'ultima (ha annunziato già la prossima pubblicazione di *Chianti e scaccani*, poesie in vernacolo siciliano; ed ha in preparazione una nuova raccolta di liriche in lingua italiana, *Echi tra il vento*).

La poesia di questi due volumetti — le cui liriche si possono pure leggere in una pregevole traduzione a fronte in inglese dovuta al noto *C. Victor Sthal* tradisce la presenza nell'autore di uno spirito inquieto e sofferente dei vecchi e sempre nuovi problemi che rendono ansiosa l'anima umana. Alcuni titoli, specialmente de *I canti di un raggio di sole* (*Aspirazione*, *Monito*, *Fede*, *Cos'è la morte?*, *Cos'è la vita?*, *Brama di luce*, *Il Genio del male*, *Fino a quando*, *Ho chiesto alla luna*, ecc.) hanno di per sè un valore indicativo dell'humus fertile di meditazioni e riflessioni da cui nasce questa poesia — anche se non sempre col vantaggio di un sufficiente superamento estetico — che è amareggiata da una triste accoratezza quale risultato di una visione realistica della vita umana; ma è vero che su di essa prevale — motivo serenante, fecondo anche di felici esiti estetici — una sincera aspirazione a veder instaurato, vivo e operante, nella vita umana, l'*Amore*. Se in una formula dovessimo sintetizzare gli elementi-motivo di Nino Caradonna, non esiteremmo a definirlo anzitutto *Poeta dell'Amore*: la parola *amore* torna insistente, variamente atteggiata nelle sue complesse possibilità, in quasi tutte le sue liriche, che per la loro più vera intonazione — a parte la presenza di un ben avvertibile leopardianesimo e di certi atteggiamenti francescani — riconducono l'autore nel solco della poesia classicheggiante, fuori le esperienze poetiche moderne.

In *Trilli vespertini* poi ci è parso di poter rilevare un più felice impiego di mezzi tecnico-espressivi, e una situazione spirituale più serenamente predisposta al canto. Questo volumetto è diviso in quattro parti; la prima, sotto denominazione comune di *Rime*, passa in rassegna i mesi dell'anno, colto ciascuno in una sua interna fisionomia; la seconda, *Lamenti e sussurri*, è quella che richiama meglio ai motivi de *I canti di un raggio di sole* (per il poeta Fede, Gloria, Amor, son solo chimere; ma trova forza, luce e calore solo nella sua Musa); la terza, *Ritmi*, comprende liriche ispirate a motivi della vita dell'uomo primitivo (*Il primo focolare*, *La prima famiglia*, ecc.); la quarta ed ultima è fatta di liriche toccanti in cui si trasfigurano esteticamente rimpianti e nostalgie del Poeta (cosa riuscita sono *Rapsodia nostalgica* e *A mia madre*).

I due volumetti contengono rispettivamente una introduzione dello stesso *Stahl* e una prefazione di *Fulvio Provasi*.

PIETRO CALANDRA

●

BENEDETTO CROCE, ***Breviario di estetica.*** XI Ediz. Bari, Laterza 1952.

Ci sembra cosa utile segnalare questa XI ristampa del crociano *Breviario di estetica* col quale pertanto continua ad essere in fortunato commercio un libro che dal 1913, anno della sua pubblicazione, è stato sempre ricercatissimo sia per la validità scientifica del suo contenuto, sia per la utilità pratica della forma espressiva, pienamente espositiva, rispondente quasi alle esigenze di un testo scolastico senza cadere peraltro in un vieto tono didascalico.

Questo *Breviario* nacque, come è noto, nel 1912 quando, nell'ottobre di quell'anno, fu rivolto al Croce da parte del Prof. Edgar Lovett Odell l'invito a tenere alcune conferenze su problemi estetici in occasione della solenne inaugurazione del *Rice Institute*, la nuova e grande Università di Houston nel Texas, di cui il Prof. E. Lovett Odell era il Presidente. Non potendo allora il Croce imprendere un sì lungo viaggio al Golfo del Messico, aderì tuttavia all'invito di inviare il manoscritto delle sue lezioni per essere pubblicate nei volumi commemorativi della festa inaugurale. Queste «lezioni» furono scritte, come il Croce stesso dice, «in pochi giorni». Eccone gli argomenti: I. «*Che cosa è l'arte*»; II. *Pregiudizi intorno all'arte*; III. *Il posto dell'arte nello spirito e nella società umana*; IV. *La critica e la storia dell'arte*.

A questi argomenti che formarono l'ossatura del libro nella prima edizione del '12, altri ne sono stati aggiunti nelle successive edizioni, composti in tempi diversi, ma che tutti «si legano alla loro materia e ne integrano la trattazione»: *Inizio, periodi e caratteri della storia dell'Estetica* (del 1910); *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (del 1917); e infine una *Appendice* composta nel 1931, su *Le due scienze mondane: L'Estetica e l'Economia*, divisa in due paragrafi: I. *Spirito e senso*; II. *Spirito e natura*.

Questo *Breviario*, nonostante gli ulteriori sviluppi del pensiero estetico crociano, rimane un libro utilissimo anche per l'avvio che esso offre agli insegnamenti letterari e filosofici nelle scuole, dove gli insegnanti farebbero bene ad introdurlo più spesso. Del resto il *sentimento* di aver composto col *Breviario* un libro di carattere pure scolastico l'ebbe il Croce stesso che perciò si persuase a lasciarlo includere dall'editore Laterza nella collezione scolastica della *Piccola Biblioteca filosofica*.

PIETRO CALANDRA

●

ANONIMO NORVEGESE, ***Il canto del sogno,*** a cura di Gianni Selvani. Fussi Sansoni, 1952.

«Nel lontano trecento, la Norvegia era ancora la terra dell'ultima Thule, e partire a quella volta significava iniziare un viaggio avventuroso. Pare, mentre da noi Dante immaginava il suo viaggio tra ombre di tormentati e di beati, anche lassù alle frontiere della Cristianità un poeta senza nome, con strofe certo non così ampie e ricche, non così sublimi per concezione, ma nel loro limite non meno sentite e fresche di poesia, con sapiente dire drammatico dava novella al suo popolo — con canto popolare — del suo santo sonno».

Originatosi intorno al XIII secolo nel solco della letteratura edificante delle «visioni» e dei «viaggi» nell'aldilà, il *Draumkvaede* — Canto del sogno — per il suo spirito vigorosamente popolare (la sua forma è quella della *ballata*), sopravvive per ben sei secoli soltanto nella tradizione orale. A riscoprirlo e rivalutarlo fu il Romanticismo, con il suo amore per l'arte e l'*animus* popolare.

Il canto (di cui fu probabilmente autore un uomo di chiesa, forse un frate mendicante) mostra un'interessante fusione di motivi cristiani e pagani: alla fine del 1200, tra le genti di Norvegia già convertite al Cattolicesimo, ancora sopravvivono reminiscenze e richiami delle antiche credenze.

Olaf ha dormito dodici notti (le «selvagge notti» del paganesimo nordico che la Chiesa mutò nelle «dodici sante notti») e racconta di essersi trovato al di là del suo mondo consueto (*non abbaiava il mio cane, — nè al mattino cantavano i piccoli uccelli — e questo mi era portento*) per intraprendere lo straordinario viaggio. Arrivato al ponte di Giallar (*alto pende nel vento*), la strada gli è sbarrata da tre fiere — come Dante; ma egli guaderà la Palude d'affanno (*in bocca avevo terra di morti*) e vedrà, una ad una, le pene orrende dei dannati. Infine, le schiere celesti di Michele Arcangelo sbaraglieranno quelle del Maligno, e avrà luogo il Giudizio Divino. Di fronte al terrore della Giustizia eterna, l'anonimo frate consola però i suoi ascoltatori inducendo sulle labbra di Olaf le beatitudini dell'amore del prossimo: *chi ai poveri darà calzari — questi va con piede ignudo sicuro sulla landa di spine*. Chi darà da vestire, non tremerà nei ghiacciai: e così di seguito.

Gianni Selvani (uno tra i nostri migliori giovani germanisti, ora lettore all'università di Bonn) ha curato l'edizione con grande competenza e intelligenza. Oltre all'attenta traduzione in cui sono egregiamente illuminati i valori lirici del canto, egli ci ha dato un'esauriente introduzione storico-critica, nonchè alcuni essenziali cenni metrici, e note ricchissime di notizie e di osservazioni estetiche, filologiche o su costumi e credenze nordiche.

Completano il volumetto la bibliografia essenziale delle «edizioni» e degli «studi» sul *Draumkvaede*, e un'appendice sulla musica, corredata da tavole con le «arie» del canto.

MARIO PETRUCCIANI

FINO A «STAZIONE TERMINI»

Vittorio De Sica è anzitutto un interprete. Il processo psicologico della recitazione, cioè dell'individuarsi e personificarsi in «altri», creandone una nuova coscienza, che ormai da mezzo secolo si va trasferendo dal teatro e dall'attore nello schermo e nel regista (di cui, nei casi migliori, l'attore cinematografico è un portavoce), trova in De Sica un'esemplificazione tra le più evidenti e felici. In lui è chiaro il trapasso dalla psicologia dell'attore nel suo lavoro artistico alla scelta e al movimento interiore da dare allo oggetto per porlo sotto l'obbiettivo. E' una continuità che costituisce una garanzia e una certezza di risultato emotivo: attraverso di essa lo spettacolo cinematografico assume l'eredità dello spettacolo teatrale popolare. Se il regista cinematografico deve cercarsi un antenato, per quanto ciò possa sembrare assurdo, può trovarlo nel grande attore o nel grande virtuoso del circo e del varietà. Così per Chaplin, così per De Sica, che nasce nel paese di Pulcinella, dopo Petito e dopo Scarpetta, dopo Viviani e Maldacea. Entra nella tradizione del «brillante» italiano portando in essa quel dono di simpatia, di duttilità, di umana comprensione che sono della sua «couche» artistica. E' evidente negli altri registi italiani l'intenzione di esprimere la propria personalità in un diretto contenuto, su uno schema di indole narrativa. Ma è anche evidente che quando cedono a questo equivoco, e invece di riflettere una situazione storica danno sfogo alle proprie velleità, i loro risultati sono assai poveri, e soprattutto freddi. De Sica invece ha sempre bisogno di una materia esterna da penetrare, da conoscere e da possedere, così come un attore ha bisogno di un dialogo, o almeno di un canovaccio, dell'autore, insomma. Per lui, fare spettacolo è essere interprete, cioè, dare una forma a un contenuto, quindi esprimerne la natura. Gli attori debbono spesso il loro estrinsecarsi all'apparizione di un autore, De Sica lo deve a quella di Zavattini: nella necessità di avere un continuo termine di riferimento, sta la sua forza, ma anche il suo limite. Egli non è attore-autore come Molière, o come Chaplin.

Fino a «I bambini ci guardano», De Sica non si stacca molto dal clima sentimentale, umano e sorridente in cui l'ha posto Camerini come attore fin dal suo apparire sullo schermo. Ha naturali doti espressive anche come regista, particolari zone di sensibilità e una sicura, in breve esperta, capacità di comunicare le emozioni attraverso lo spettacolo. Ma certo non sembra poter uscire dai limiti della gradevolezza e della commedia. Manifesto incertezza di temi, debolezza di costruzione, superficialità di effetti. Ne «I bambini ci guardano», il problema morale della responsabilità verso i figli è affrontato con coraggio, sinceramente sentito ed esposto: c'è la denuncia e l'indicazione del riscatto, c'è un'immagine chiara degli uomini e dei loro doveri. Sarebbe eccessivo parlare di un risultato espressivo raggiunto: si possono soltanto e anzitutto indicare la forza delle intenzioni, la componente morale di un'alternativa presente nel suo ceto, così ancorato al senso della famiglia, in modo determinante (ripropone difatti il fine dell'uomo, dell'uomo con la minuscola che vuol dare un contenuto, quindi un contenuto affettivo alla sua vita). I mezzi cinematografici in De Sica sono ormai sicuri, ma ancora non sufficientemente eloquenti; il «testo» del film (la sceneggiatura) per quanto già affidato in parte a Zavattini, non gli è ancora congeniale fino in fondo, il problema non ha una piena e autentica individuazione realistica.

Sarà l'umorismo e la tragicità nascosta di Zavattini a convincerlo senza riserve, a dargli il decisivo strumento del suo spettacolo; in esso, per quanto ciò possa sembrare impensato, l'Italia di oggi viene a trovare una dialettalità, cioè un'autenticità immediata, vitale, di linguaggio artistico. In proporzioni più semplici, il passaggio di Zavattini dalla narrativa allo schermo riproduce il passaggio effettuato trent'anni prima da Pirandello per il teatro. Il dramma di Zavattini ha un più breve circuito di emozioni e di possibilità, corrisponde a un dopoguerra che vede il paese dibattersi ancora per qualche anno in una dura situazione internazionale per ritrovare un suo volto e un suo destino, mentre nell'altro dopoguerra gli eventi, le lotte e i pensieri, nella loro tragicità, furono di rilievo fondamentale nella storia, protagonisti di essa, anche se sventuratamente, anziché succubi. Questo dopoguerra vede, attraverso Zavattini e De Sica, che ne rende concrete le aspirazioni espressive (così che la sua interpretazione, ci dà un più forte colore, una decisa esperienza che nella narrativa Zavattini aveva lasciato nel vago del gusto), l'angoscia dell'italiano che non può far tacere il proprio dolore, che non riesce a trovare nessuno sbocco alla propria miseria morale e materiale, e che cerca invano di non cedere alla rassegnazione e alla viltà, di farsi una legge morale che gli consenta di vivere in pace con se stesso, di affrontare ogni lotta a viso aperto, un consenso intimo ai propri gesti. E' un anello e una verità di condizione: non è che si sia indecisi sull'indirizzo da dare alla ricerca, sulla azione da compiere. Ma addirittura sul porsi nella strada della ricerca, sulla necessità di darsi degli obbiettivi, sulla speranza di raggiungerli. Il piccolo-borghese di questo dopoguerra, a differenza del piccolo-borghese pirandelliano, non sa ancora uscire fuori dal carcere morale in cui lo si tiene abitualmente, in cerca di avventure o di appassionanti speranze. Non ha il coraggio di mettere fuori il piede dal carcere aperto (mentre, in Pirandello, sbagliava diametralmente cammino e ribellione) e quando sta per farlo, è troppo tardi, il carcere si è richiuso. Mentre il proletario non ne ha la forza: troppi lo respingono indietro ancora una volta e hanno finito ancora una volta per aver ragione di lui, almeno provvisoriamente.

Di tutto questo si fanno portavoce i tre film «Sciuscià», «Ladri di biciclette», «Miracolo a Milano», in cui Zavattini e De Sica raggiungono la completa maturità di espressione, e un equilibrio quasi sempre sicuro tra l'assunto, la materia reale, e lo spettacolo. Non abbiamo in essi altezze liriche come per «La terra trema» o estremo nitore di verità come in «Paisà». Il risultato è medio ma continuo, effettivo, coerente, rimpicciolito talvolta da piccoli sorrisi e piccole lacrime, da ricorsi al «fanciullino» pascoliano, o al «Cuore» deamicisiano, nell'intenerimento (non mancano davvero i compiacimenti per il «puerile»). Ma è facile sfrondarli di questo per riscontrarvi invece un'aderenza alla realtà che non trova pari nelle odierne testimonianze artistiche in Italia: una certezza di situazioni che fa a lungo riflettere, e in cui è rispecchiata fino nel profondo, tutta l'amarezza e la desolazione di un popolo umiliato oltre ogni dire dalle sventure, eppure deciso nel suo intimo a darsi una ragione onesta e semplice di vita, desideroso invano di trovare per i suoi affetti quotidiani un porto di pace e di dolcezza.

Quando s'accorge che proprio non c'è nulla da fare e che la sua vita dovrà andare sprecata, che verrà chiusa dietro le sbarre di sempre più pesanti angustie morali e materiali, ha la sorda ribellione di «Umberto D», ribellione che per il fatto stesso di non saper bene perchè e per qual fine possa muoversi finisce in un accorato appello alla vita, che sembra quasi inutile, e che non si consola ormai d'altro che del brillare del sole, dello slancio vitale d'un povero cane.

Qui la resa spettacolare si fa più incerta, la scelta e la direzione del protagonista, per la prima volta nella storia di De Sica regista, non hanno raggiunto lo scopo, è chiara sia nello sceneggiatore che nel regista l'incapacità di scoprire il fondo di tanta sventura, l'orrore che ormai si stenta perfino a comprendere dinanzi a questi strati sempre più vasti che la situazione sociale condanna a una latente abiezione. C'è un limite di fronte a cui l'occhio dell'uomo si arresta: lo si può trovare, presente come non mai, nei giorni senza più alcuna luce — quando tanta ne offre il cielo — del pensionato Umberto D.: l'emblema di un vecchio e stanco popolo come il nostro, cui non si porge niente, più niente (almeno, per qualche generazione), a cui è inibito possedere semplicemente una vita vera.

L'arte di fronte a tanto ha lo sguardo turbato, timido, troppo penoso per rispondere agli stimoli, troppo ferito per avere ormai una sensibilità ricettiva. L'opera resta a metà informe. E quando dopo quasi due anni d'intervallo Zavattini e De Sica riprendono a lavorare con Selznik, Jennifer Jones, Montgomery Clift non offrono più il volto di un popolo, ma un banale vaniloquio melodrammatico, senza pudore nelle sue espressioni, che preferiamo piuttosto pensare come lungo silenzio, rinuncia.

Vito Pandolfi

SINFONIA FANTASTICA

Lo storicismo ha impregnato di sè ogni aspetto ed ogni manifestazione della cultura, per cui ogni volta siamo inevitabilmente portati a giudicare i fatti sotto il profilo di un divenire organico e ciclico. Nessuno, però, si è mai preoccupato di individuare l'esatta parabola di un particolare ciclo storico, attraverso una valida giustificazione del punto di partenza, dello sviluppo, e del punto di arrivo. Così da quanto sinora è stato detto sul romanticismo non appare molto chiaro se esso debba essere interpretato come un periodo di rinascita per l'arte o come una pericolosa crisi di sviluppo superata con grande difficoltà e con enorme dispendio di energie. Eppure quest'ultima tesi dovrebbe apparire molto più attendibile, se le esplosive esuberanze di quel periodo, i suoi tenebrosi e forsennati vaneggiamenti, la ossessionante rivendicazione di una libertà senza nome, suggerissero un'interpretazione più umana e meno vincolata a schemi filosofici di ispirazione romantica.

Si prenda ad esempio, per rimanere nei limiti della storia della musica, il caso di Hector Berlioz, che nella figura fisica, nella impetuosa immaginazione, nella tendenza a porsi al centro dell'universo come attore e come spettatore di un dramma di enormi dimensioni, nella selvaggia e grottesca eccentricità, ha saputo meglio caratterizzare, per ricchezza di colori, la complessa personalità dell'artista romantico. Se questa personalità era la espressione di un malessere comune, questo malessere comune era determinato semplicemente da complessi che potremmo definire psichici, o anche da una specie di saturazione della vita interiore, che, rotti gli argini di una equilibrata espressione, si perdeva in una disperata espansione nel vuoto?

Tutto lo fa credere; ma ciò che più importa, per noi, è sapere dove si debba cercare il valore dell'espressione artistica: se cioè nella esatta corrispondenza ai disegni programmatici o dietro la facciata di questi disegni. Ed è appunto la «Sinfonia fantastica» di Berlioz che fa al caso nostro, poichè a proposito di essa è stato detto che il maestro francese, spirito bizzarro, impetuoso, audace, si provò a rompere le dighe della forma classica, determinata nella sua struttura fondamentale dal genio di tre sinfonisti, e intese dare alla musica sinfonica un significato programmatico piuttosto che conservarle quello severamente ed estrattamente tematico. Berlioz avrebbe così generato una forma di arte ibrida e transitoria, come il poema sinfonico, e iniziato un tipo di strumentazione coloristica in sostituzione di quella architettonica adoperata dai classici.

Ora a parte il fatto che la Sinfonia Fantastica è semplicemente l'espressione di una prima maniera nella produzione del Berlioz, rimane da dimostrare se realmente si possa parlare di musica descrittiva nel significato di una costruzione sonora determinata da uno schema letterario o pittorico, o se questo schema non rappresenti piuttosto un tentativo più o meno brillante col quale l'autore ha cercato di giustificare e spiegare a se stesso una costruzione sonora che, sviluppandosi, rifiutava di piegarsi a canoni formali rigidi e già codificati. Perchè questo è il vero punto di partenza della parabola artistica del Berlioz e giustamente il Newman, nel suo saggio sul musicista francese, scriveva che «le idee giovanili di Berlioz in confronto a quelle della maggioranza degli uomini stanno nel rapporto di un gas verso un elemento solido o liquido; nel momento che esse sono state messe in libertà, cercano di diffondersi nello spazio più ampio che loro è possibile».

Naturalmente anche questa libertà per essere tale aveva bisogno di una definizione, e cioè di una forma adeguata che rendesse plastica ed armonica la espressione musicale. Il non averla raggiunta ha determinato la sorprendente e paradossale discontinuità di livello della produzione Berlioziana, ma nello stesso tempo ha impresso a quella produzione un particolare carattere di disperata malinconia: malinconia che nasce dalla volontà e dalla impossibilità di conquistare un mondo infinito appena intravisto. La parabola artistica del Berlioz ha riprodotto, cioè, la sua parabola spirituale che è tutta nel disperato rammarico di non aver potuto chiudere una vita drammaticamente pensata in una vita drammaticamente vissuta. Donde la triste conclusione della sua vicenda umana: «La vita è il nulla, e tale è anche la morte. I mondi sono in agonia, come lo sono i loro abitatori. Tutto è vanità». Conclusione che dà anche maggior evidenza alla migliore visione poetica del Berlioz, quella che guarda verso un mondo ben diverso e che sembra miracolosamente raccolta nella sacra trilogia «L'infanzia di Cristo» e nel suo epilogo corale: «Tutta questa mia opera — scriveva il musicista al Ferrand — è riassunta in questa perorazione vocale. Mi sembra che essa contenga un sentimento di infinito, divino amore».

Di queste due prospettive il Maestro Cluytens ha saputo darci un'esatta riproduzione dirigendo, al Teatro Argentina, «L'infanzia di Cristo» e la «Sinfonia Fantastica», in due concerti che hanno ottenuto un successo trionfale.

Dante Ullu

DELLA GUERRA E DELLA PACE

Continuazione dalla pag. 1.

E nella presenza del mistero Pasquale, che ricorda la Morte del Figlio di Dio invocata a gran voce da una folla ubriacata dalla demagogia, questo nome di Pace è il simbolo dell'umanità intera per un'invocazione suprema. *Beati allora i pacifici che saranno chiamati figli di Dio.* I pacifici della beatitudine evangelica non sono i melensi fautori dell'indifferenza etica, ma gli umili e audaci collaboratori di Dio. Essi si propongono di arginare la violenza privata e pubblica col rischio incondizionato che si risolve tuttavia in un impari lotta quand'essa non attinge alla voce di Cristo che ha dichiarato tutti gli uomini uguali davanti a Dio, perchè tutti figli di Dio. E per primi allora sono detti beati i pacifici perchè saranno chiamati figli di Dio: sono essi, gli operatori di giustizia nell'amore, i costruttori della Città di Dio.

Cornelio Fabro

(1) M. Planck, *Vorträge u. Erinnerungen*, Stuttgart 1949, p. 379.

CULTURA, ESAMI E PROGRAMMI

I gravi fatti, che hanno turbato il mondo scolastico, hanno provocato un ripensamento sullo stato della nostra scuola, nell'intento di individuare le cause che possono aver determinato la criminale esplosione.

E naturalmente si è parlato anzitutto di crisi morale, invocando una maggiore preoccupazione per la preservazione e la formazione etica del giovane.

Ma si sono tirati in campo anche i programmi scolastici, insorgendo contro la loro vastità e complessità, che inciderebbe gravemente sulla fibra degli alunni, causandone disagio fisico e squilibrio psicologico.

Il motivo della vastità dei programmi scolastici non è nuovo, ed è naturale che si sia colta l'opportunità del misfatto, per ribadirlo con maggiore efficacia. Vale pertanto intervenire, per dare l'apporto di una discussione confortata dall'esperienza.

Si vorrebbe dunque una riduzione dei programmi scolastici, e specialmente nel liceo classico. E però, lasciando per ora da parte le altre classi, ci occuperemo solo del programma del liceo classico.

Il programma del liceo classico, si, è vasto e complesso; ma il fatto che sia vasto e complesso non costituisce di per sè una ragione valida per ridurlo. Se si dovesse procedere con tale criterio, bisognerebbe, ad es., ridurre anche i programmi della facoltà di medicina e d'ingegneria, che sottopongono a sforzi altrettanto gravosi. Ma a nessuno viene in mente una cosa del genere, perchè si sa che per tali studi la vastità del programma è esigenza insopprimibile.

Dunque per giudicare del programma di un ordine di studi, bisogna guardare allo scopo che per essi si vuol conseguire. Orbene il liceo classico ha uno scopo per il quale la vastità e complessità del programma è assolutamente necessaria. Il liceo classico infatti è inteso a dare al giovane una formazione culturale sufficientemente completa e unitaria, che costituisca la base umana, comune a tutte le specializzazioni universitarie, in modo da non far perdere allo studente il senso integrale del sapere e non farlo cadere nel professionismo a senso unico, che lo assimilerebbe alla macchina. Per specializzarsi senza monotonizzarsi e meccanizzarsi, è necessaria l'apertura plurifunzionale che dà appunto la varia e unitaria cultura del liceo classico. Non si dimentichi che una delle principali cause dell'attuale disagio nel mondo del lavoro è il professionismo meccanicistico, che chiude l'uomo nell'attività unilaterale e non gli dà possibilità di aprirsi al senso integrale del mondo e della vita, da cui prende luce di guida il ritmo monotono della professione.

Sic stantibus rebus, è chiaro che non si può togliere ciò che è necessario. Che cosa è di superfluo nel programma del liceo classico, riguardato in questa sua specifica finalità? La matematica! la storia! le scienze naturali? Ma non è ridicolo un uomo di lettere o di legge che di matematica e di scienze naturali non sappia quel tanto che prescrive il programma del liceo classico?

Ciò che rende oneroso il programma del liceo classico non è già la sua vastità e complessità, bensì il doverlo tenere in pronto tutto insieme per la prova dell'esame di Stato, per cui il giovane si sente schiacciato dal peso dell'immane mole del materiale culturale di tre anni di studio. E perciò il rimedio non è nella riduzione del programma, bensì in una diversa impostazione della valutazione d'esame. E la conferma che la radice del male è proprio qui, si ha dal fatto che si è cercato di ovviare al disagio, limitando la prova d'esame alla materia dell'ultimo anno.

Però, a nostro parere, una tale riduzione, mentre non dà un'adeguata soluzione del problema, compromette la imparzialità o l'efficienza dell'esame di Stato. Ci sembra invece che la composizione delle diverse esigenze (quella della completezza del programma e quella dell'alleggerimento dello sforzo di esame) possa trovarsi sul piano della distinzione fra *discipline di erudizione* (storia, scienze naturali, fisica, ecc. e *discipline di maturazione* (italiano, latino, greco e matematica). Ognuno sa che la storia, la geografia, le scienze naturali, ecc., sopportano una valutazione *frazionata*, poichè tendono principalmente ad arricchire di nozioni. Diverso è il caso dell'italiano, del latino e del greco, i quali sono intesi invece a dare al giovane il possesso della lingua e della connessa maturità mentale, la quale può valutarsi solo nella sua fase conclusiva. Pertanto la questione dell'esame liceale potrebbe avere una soluzione soddisfacente rimettendo la valutazione sulle discipline d'erudizione all'insegnante ordinario (che la riassumerebbe nel giudizio di ammissione o meno all'esame di Stato), e lasciando invece la valutazione sulle discipline di maturazione alla commissione dell'esame di Stato, che da esse può giudicare attendibilmente della maturità del giovane. Il quale a sua volta, sollevato dal peso delle discipline di erudizione, potrebbe affrontare con maggior vigore e serenità la prova sulle discipline più impegnative, sulle quali verte propriamente il giudizio di maturità.

E in tal modo l'esame riuscirebbe davvero una prova di maturità, poichè perderebbe il carattere di controllo di nozioni, lasciando la più ampia possibilità di condurre un serio accertamento sulle effettive attitudini, acquisite dal giovane attraverso il tirocinio della lingua materna e delle lingue classiche.

Siffatta impostazione dell'esame liceale potrebbe spingersi fino a escludere anche il controllo sullo studio delle opere fissate nel programma (controllo che, come per le discipline di erudizione, verrebbe lasciato anch'esso alla quotidiana valutazione della scuola e riassunto nel giudizio di ammissione all'esame di Stato), così da convergere più liberamente l'indagine sull'accertamento del possesso della lingua e della connessa maturità mentale attraverso esperimenti vari, scritti e orali, e specialmente attraverso saggi di versione e d'interpretazione all'improvviso, di brani d'autori, diversi da quelli indicati nel programma. (Cosa quest'ultima oggi quasi del tutto trascurata, mentre è proprio quella che dà la vera misura della maturità del giovane, anche perchè non sopporta l'espediente delle traduzioni imparate a memoria). In questo modo l'esame di maturità non solo perderebbe la lamentata gravosità, ma acquisterebbe maggiore serietà, perchè verrebbe ridotto il carattere aleatorio, mettendo nell'impossibilità non solo di affidare la propria riuscita al tentativo d'imbroccare solo alcune risposte del programma non assimilato, ma anche di improvvisare con l'imparaticcio artificioso di qualche mese di studio massacrante ciò che richiede la lenta maturazione del lavoro scolastico quotidiano. Verrebbe eliminato il malcostume dei testi tradotti, fatti apposta per simulare una preparazione che non si ha, poichè metterebbe l'alunno di fronte a prove per le quali non vale l'imparaticcio improvvisato, ma solo la maturità di una lunga esercitazione.

E non solo l'accertamento di maturità riuscirebbe più sicuro, ma si darebbe più valore e quindi più interesse alla quotidiana assimilazione, nella scuola, delle discipline che abbiamo dette d'erudizione, poichè verrebbe esclusa la possibilità di surrogare tale assimilazione quotidiana con l'indigestione culturale di alcune notti di studio frenetico, che è poi quello che provoca il collasso fisico e psichico del giovane fino alle crisi più acute. L'esame di maturità comincerebbe praticamente all'inizio del liceo, e le prove finali rappresenterebbero la naturale esibizione di ciò che si è acquistato per naturale assimilazione nei tre anni di studio.

Americo De Propris

LA DANTE

ALL'ESTERO

● La Presidenza della «Dante Alighieri» ha deliberato di fornire venti biblioteche di bordo ai piroscafi adibiti al trasporto di emigranti italiani.

● Nel corso di una festa sociale organizzata dalla «Dante» di *Berna* ha avuto luogo una distribuzione di doni ai figli dei nostri connazionali che frequentano il doposcuola del Comitato.

● Benedetto Croce è stato commemorato a *Linz* con una conferenza del cav. G. M. Volpe sull'opera dell'insigne filosofo. Nella stessa città 140 allievi hanno frequentato i corsi di lingua italiana promossi dalla «Dante». Altri corsi di lingua italiana sono stati organizzati dallo stesso Comitato nei centri di Eferding e Kirchdorf.

● La «Dante» di *Oporto* ha promosso una conferenza del prof. Francesco Pederzoli sul tema «L'arte nel pensiero di Benedetto Croce». Per l'occasione il Presidente del Comitato dottor De Pina ha illustrato alle personalità intervenute l'importanza delle relazioni culturali italo-portoghesi.

● A *San José di Costa Rica* ha avuto inizio recentemente un corso di lingua italiana sotto la direzione del dott. Domenico Vitola. Allo scopo di incrementare i corsi di lingua italiana nel centro America, la Presidenza Centrale del Sodalizio ha inviato al Comitato di San José numerosi libri di varia cultura e cento grammatiche italiane.

IN ITALIA

● Il Comitato di *Cagliari*, oltre il ciclo di letture dantesche in corso di svolgimento, tiene periodicamente recite di opere teatrali italiane e straniere, la cui interpretazione è affidata all'ex compagnia del teatro di prosa della R.A.I. di Cagliari.

● La stampa calabra ha dato ampio rilievo alla conferenza del prof. Mario Pensa sull'arte contemporanea tenuta per i Comitati di *Cosenza* e *Catanzaro*.

● Favorevole impressione ha suscitato a *Foggia* l'iniziativa presa dalla «Dante» locale di istituire corsi popolari nel rione periferico della città ove vivono in disagiate condizioni economiche numerose famiglie. Questi corsi, istituiti allo scopo di combattere l'analfabetismo, vengono tenuti con grande successo dagli insegnanti Liliana De Capito e Garofalo Giuseppe.

● La «Dante» di *Lucca* ha inaugurato un ciclo di letture dantesche con un commento sul canto di Francesca da Rimini, svolto dal prof. Ernesto Guidi. La seconda conferenza di detto ciclo è stata tenuta dal Vice-Presidente della Società, prof. Torquato Carlo Giannini su l'Ulisse dantesco.

STUDI LETTERARI SULL'UMANESIMO
E SUL RINASCIMENTO

Il Quattro-Cinquecento è stato fatto di recente oggetto d'importanti indagini. In una relazione al terzo Convegno di studi sul Rinascimento (*Il Rinascimento: significato e limiti*, Firenze, Palazzo Strozzi 1952), Umberto Bosco, dopo aver chiaramente definito il concetto di Rinascimento e aver individuato la caratteristica essenziale di tutta la poesia umanistica nella ricerca di « una felicità saggia e sicura », precisa il valore del classicismo rinascimentale che è appunto esigenza di modelli, ricerca di una regola sicura in tutti i campi, di una solida norma da poter seguire senza pericolo di sorprese. « La filologia umanistica è l'opera paziente e fervida di scavo, attraverso il quale si cerca appunto di scoprire il canone, il segreto della bellezza una ed eterna ». Il Petrarca, ad esempio, è ammirato nel Rinascimento proprio perchè ha saputo dominare il suo tumultuoso mondo umano nell'armonia della parola. La persona umana è rappresentata dagli uomini del Rinascimento come statua: ha la pura e ferma bellezza di ciò che è invariabile nel tempo; il paesaggio è architettura: gli uomini del Rinascimento, infatti, rifuggono l'informe, l'irregolare, l'evanescente (quello che invece perseguirà il Romanticismo) e ricercano l'eterno, l'immutabile. Ma vicino alla coscienza di poter dominare se stesso e gli eventi (ed è questo il motivo principe del *Decameron*), il Rinascimento sente che qualcosa sfugge all'uomo, qualcosa che egli non potrà mai dominare e « l'inafferrabile si configura anzitutto nel concetto di *fortuna* ». L'invettiva dell'uomo contro la fortuna che torna frequentemente nella poesia del Trecento diviene nella nuova epoca coscienza di un insanabile conflitto, ancor più insanabile quando il concetto di fortuna finisce per identificarsi con quello di storia: contro la « storia » lotta la virtù del Machiavelli, una virtù forte della lezione degli antiqui. Questo senso del limite che il Bosco individua non genera il dramma ma « favorisce piuttosto il rifugio nell'idilliaco »: per dimenticare la realtà « inquietamente instabile » ci si rifugia in un mondo di sogno letterariamente costruito senza però mai estraniarsi dalla vita pratica alla quale anzi si partecipa attivamente. (« Gli uomini del Rinascimento non vivono affatto la vita idillica che sognano; direi anzi che tanto più la sognano quanto meno la vivono »). Particolarmente convincenti mi sembrano le pagine del saggio nelle quali il Bosco definisce con storica coerenza la fisionomia del realismo rinascimentale (« Perchè la realtà che li circonda sia degna di diventare poesia, deve essere immessa nell'atmosfera del sogno; perchè il sogno possa essere consegnato alla pagina, deve diventare realtà concreta, tangibile, visibile, godibile coi sensi ») e le ultime in cui esamina il processo mediante il quale si rende « illustre » il volgare dandogli leggi e regole. Qui il critico illumina efficacemente il significato del bembismo nelle sue più lontane origini: « le polemiche quattrocentesche pro e contro Cicerone come unica fonte, non sono che la prima fase — in sede di latino — di quella polemica che — in sede di volgare — dal Quattrocento percorre il secolo seguente, e che è saldamente impostata dal Bembo ».

Una bella raccolta di polemiche quattrocentesche, un ricco vivaio di idee e questioni umanistiche presenta l'antologia di *Prosatori latini del Quattrocento* edita nella collezione di classici italiani diretta, dopo la morte di P. Pancrazi, dal Mattioli e dallo Schiaffini. La scelta, compiuta da un intenditore quale Eugenio Garin, è accompagnata da un'introduzione nella quale lo studioso precisa il valore e i limiti della prosa latina quattrocentesca illuminando l'umanità di questa letteratura « ricalcata su modelli ciceroniani » che non rimane chiusa nei confini angusti dell'erudizione ma attinge una sua rarefatta umanità diversificandosi, quanto all'espressione, sia dal latino medievale sia da quello classico. A chi scorre queste pagine, insomma, l'Umanesimo si rivela in tutti i suoi aspetti: dalla tranquilla coscienza di Giannozzo Manetti che esalta il terreno esistere alla saggezza di Poggio che argutamente sorride delle umane debolezze; dalla sottile dialettica di Lorenzo Valla alle dispute di Landino sulla vita contemplativa. Mi sembra che il Garin abbia scelto assai bene i suoi testi fra i più significativi dell'Umanesimo tanto più che talvolta si tratta di pagine poco note o difficilmente reperibili. Così il *De nobilitate* di Bonaccorso da Montemagno, il *De re uxoria liber* di F. Barbaro, alcune pagine bellissime dei *Commentarii rerum memorabilium* di Pio II e la *Deploratio de morte Paulae* di Giovanni Brancati, l'umanista scoperto recentemente dal Croce, per non parlare di altri la cui opera appare qui dopo lunghi anni di silenzio.

Particolarmente interessante il *Dialogus de curiae commodis* di Lapo da Castiglionchio nel quale leggiamo una frase che ci piace riportare: « Praeterea non confidere nimium nec temere desperare, res magnas et arduas spectare atque appetere, despicere humiles, pericula laboresque cum ratione utilitatis suscipere, eademque constantissime tolerare, nec secundis rebus efferri, nec perturbari adversis, et tumultuantem de gradu deici: quae a fortitudine proficiscuntur »: è il simbolo di quell'armoniosa misura spirituale ed estetica dalla quale nasce appunto la « felicità saggia e serena » di cui parla il Bosco nel suo studio. Una acuta analisi del mondo umanistico (analisi che si muove su una linea storico-filologica rigorosissima) è in un altro volume dello stesso Garin (*L'Umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1952) già pubblicato nel '47 in lingua tedesca. In queste pagine è ordinato concretamente il vasto materiale d'indagine raccolto negli ultimi anni: tra i capitoli che più interessano lo studioso di letteratura italiana vanno ricordati il primo, sulle origini dell'Umanesimo e il secondo, *La vita civile*, un esame vivacissimo delle correnti e dei motivi più validi della civiltà umanistica. Il lettore di filosofia s'avvicinerà con maggiore interesse agli altri capitoli: al terzo e al quarto (dedicati all'esame del platonismo) o a tutti gli altri nei quali il filosofo Garin tocca i momenti essenziali del pensiero umanistico accentandone gli intimi legami, mentre nel sesto (*Logica, retorica e poetica*) il pensatore e il letterato si completano felicemente. Una limpida introduzione dell'infaticabile Garin presenta agli studiosi italiani un altro bel libro sul Rinascimento (Carlo Angeleri, *Il problema del Rinascimento*, Le Monnier, Firenze, 1952) che vuol essere una compiuta analisi delle interpretazioni della Rinascita fino al nostro tempo, un esame attento delle varie teorie formulate su questo grande movimento dello spirito umano.

Non minore fortuna hanno avuto gli studi di critica testuale quattrocentesca. Sono in gran parte studi preparatori a edizioni che attendono di veder la luce o relazioni conclusive di lunghe fatiche filologiche. Vincenzo Pernicone — che pubblicherà tra breve l'edizione critica delle *Stanze* del Poliziano — esamina in un limpido e convincente studio (*Sul testo delle « Stanze » del Poliziano*, in *Giorn. st. d. lett. it.*, fasc. I, 1952) la tradizione manoscritta dell'opera alla quale già il Carducci aveva consacrato le sue cure: dei sette codici esaminati il Pernicone compie un'accurata selezione eliminandone uno del sec. XVIII, frammento copiato da qualche stampa, e un altro del principio del secolo XVI che dipende dalla prima edizione delle *Stanze*. Le conclusioni del Pernicone sono definitive e, come egli dice, l'edizione critica « avrà per fondamento l'accordo di tre tradizioni indipendenti fra di loro per il libro primo e l'accordo di due tradizioni per il libro secondo. Per il libro primo, in caso di disaccordo fra le tre tradizioni, l'accordo di due contro una dovrebbe garantire la lezione genuina ».

Intanto Michele Messina, dal quale si attende l'edizione critica del Burchiello, presenta agli studiosi un manipolo di sonetti inediti del bizzarro poeta (Domenico di Giovanni detto Burchiello, *Sonetti inediti* raccolti da M. M., Firenze, Olschki, 1952) tratti da numerosi codici e ordinati in due parti: quelli che con qualche sicurezza possono attribuirsi al Burchiello (ma son pochi) e quelli che rimangono di incerta attribuzione. Fatica veramente encomiabile soprattutto per l'accortezza con la quale il Messina ha cercato e cerca di districare, con competenza di filologo e di linguista, la confusa tradizione manoscritta. E' da augurarsi che la prossima pubblicazione del testo critico rappresenti un efficace stimolo allo studio di quell'arduo ed affascinante problema che è la poesia popolare quattrocentesca.

Ma anche un prosatore del Quattrocento è stato fatto oggetto di un'indagine assai acuta: si tratta di Masuccio Salernitano, al quale, alcuni anni or sono, il Fubini dedicò un bel saggio e di cui ora Giorgio Petrocchi, un giovane e valente filologo che ci ha dato l'edizione del tassesco *Mondo creato*, sta preparando il testo critico. Del *Novellino* di Masuccio esisteva un'edizione curata da A. Mauro per gli « Scrittori d'Italia » del Laterza (Bari, 1940); oggi il Petrocchi (*Studi di filologia italiana*, Bullettino dell'Accademia della Crusca, vol. X, 1952) imposta il problema su nuove basi: egli sottopone ad attento esame i due incunaboli del *Novellino*, sfruttando soprattutto un reperto di grande importanza: tre manoscritti, parziali ma testualmente pregevolissimi, scoperti in tre biblioteche fiorentine: il Landau-Finaly 17, il Magliabechiano II.II 56 e il Riccardiano 2437 (quest'ultimo, veramente, era noto all'Imbriani, che ebbe una copia della novella, la II, da un amico fiorentino, ma la riproduzione di questa copia è sfuggita a tutti gli editori successivi). Sulla base del testo manoscritto il Petrocchi ha potuto stabilire, con sicuri motivi interni ed esterni, l'esistenza di una primitiva redazione, forse parziale, del *Novellino* (il testo della quale è uscito, corredato dall'apparato, sul *Giornale storico della letteratura italiana*, fasc. IV, 1952). La presenza di una redazione giovanile che, secondo il Petrocchi, risale agli anni 1450-1457 è stata inoltre della più grande utilità al fine di stabilire la preminenza e la qualità di uno dei due incunaboli, il Valdarfer 1483, da cui si è potuto risalire, per congettura, alla forma della smarrita *princeps* del 1476. I criteri direttivi per la costituzione del testo appaiono solidamente intuiti e ragionati: aderire, finchè è possibile, al testo del 1483, e ricorrere al testo successivo del 1484 solo allorchè ci si trovi in presenza di errori sicuri, non di varianti indifferenti. La determinazione dei rapporti degli incunaboli e dei manoscritti tra loro e la qualificazione dell'incunabolo Valdarfer richiedono però, come indispensabile corollario per la costituzione del testo, un'indagine preliminare sulla lingua del *Novellino*. A questo problema, come anche alla valutazione artistica e stilistica della celebre raccolta quattrocentesca, sarà dedicato dal Petrocchi un volumetto di prossima pubblicazione (1).

Il terzo volume di *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, è l'ultima raccolta di scritti letterari crociani pubblicati vivente l'autore e conclude degnamente, anche se amaramente, la sottile revisione del Rinascimento compiuta dal filosofo napoletano. Parlare ora di questo libro è cosa triste perchè eravamo abituati a sentire il Croce presente, assuefatti in certo modo a parlare con lui, vivo, attraverso i suoi libri, Studi, articoli, brevi recensioni pubblicati in epoche diverse costituiscono questo terzo volume nel quale sono esaminati aspetti e figure meno noti della letteratura fra Cinquecento e Seicento e ristudiati alcuni poeti del Quattrocento che meritavano qualche precisazione (assai convincente la riscoperta del Brancati e la rilettura del canzoniere boiardesco di cui il Croce illumina, con più attenta adesione, il substrato letterario). Vicino al lettore sempre vigile che riprende in mano vecchi testi già studiati in anni lontani, ritroviamo lo scrutatore di figure poco note, di opere ormai dimenticate che tra le sue mani acquistano una segreta e intima vivacità. « E' un interessamento e un piacere che io mi sono molte volte procurato e ancora continuo a ricercare, leggendo i volumi che non si leggono della nostra letteratura, nei quali talora ho fatto (chiamiamole così) scoperte, che o hanno modificato giudizi tradizionali o hanno introdotto nella storia letteraria nuovi autori di cui prima non si parlava... ». In queste pagine non manca, vicino alla rivalutazione di testi caduti in oblio, la riscoperta della serietà morale di un dimenticato scrittore (il Nardi poeta) o il severo giudizio su un falso filosofo (il Varchi) mentre ancora preme la volontà di chiarire vecchie questioni teoriche e di rivedere antichi giudizi. Così riprende la distinzione tra poesia aneddotica e quella tra poesia maggiore e minore tornando a un antico giudizio sul Tasso per rivederlo e correggerlo.

Ma sull'opera del Tasso si sono particolarmente soffermati il Flora e il Caretti: il primo ha pubblicato nella citata collezione di classici diretta dal Mattioli e dallo Schiaffini una scelta dell'opera poetica tassesca aggiungendo — ed è novità importante — un'*Appendice* sulle varianti principali della *Gerusalemme conquistata* in rapporto ai singoli canti della *Liberata*; il secondo invece, negli *Studi tassiani* (II, 1952, n. 2) si è soffermato sul testo della *Liberata*, anticipando all'esame degli studiosi una nota critica che accompagna il primo volume delle opere del poeta comprese nella collezione dei *Classici italiani* diretta dal Flora per l'editore Mondadori. Il volume curato dal Caretti conterrà, oltre all'introduzione critica, al prospetto cronologico, al *Gierusalemme*, ai *Tre canti* e alle *Ottave estravaganti*, il testo della *Gerusalemme liberata*. Concludo la presente rassegna segnalando tutto questo numero degli *Studi tassiani* che contiene il testo del *Galealto* preceduto da un'esauriente nota critica, opera egregia del Sozzi, e una bibliografia analitica degli studi tassiani dal 1946 al 1951 compilata da A. Tortoreto.

Gaetano Mariani

(1) Per quanto riguarda gli studi linguistico-letterari quattro-cinquecenteschi un ottimo saggio ci è stato fornito da G. Folena (*La crisi linguistica del Quattrocento e la « Arcadia » di I. Sannazaro*, con una premessa di B. Migliorini, Olschki, Firenze 1952), il quale dimostra che nella prosa dell'*Arcadia*, esemplata sul Petrarca e sul Boccaccio, resiste sempre una forte patina dialettale che si giustifica appunto ricordando l'ambiente linguistico nel quale l'opera fu composta. Il Folena indica bene anche l'influenza che il latino umanistico ebbe sulla prosa dell'*Arcadia* precisando i caratteri del lessico nel quale questa influenza si fa più decisamente sentire. Notevole anche il contributo del Folena alla conoscenza dell'opera di Benedetto Dei (*Vocaboli e sonetti milanesi di Benedetto Dei* in *Studi di filologia italiana*, 1952).

Sul Machiavelli, invece, ha scritto un bel volumetto F. Chiappelli (*Studi sul linguaggio di Machiavelli*, Firenze, Le Monnier, 1952) la cui conclusione più notevole è nell'esame della composizione del lessico che risulta costituito da latinismi e da fiorentinismi.

Segnalo i seguenti saggi della rivista *Rinascimento*, III (1952): V. Zaccaria, *L'epistolario di Pier Candido Decembrio*, pp. 85-118; P. G. Ricci, *La prima cattedra di greco a Firenze*, pp. 159-165; A. Perosa, *Appunti al testo di Marullo*, pp. 167-172. Sugli studi rinascimentali è da leggere la compiuta bibliografia di T. Gregory, *Gli studi italiani sul pensiero del Rinascimento* (1949-1952), in *Rassegna di filosofia*, 1952, fasc. III; 1953, fasc. I.

● Otto corsi di lingua italiana vengono tenuti attualmente dalla « Dante » di *Villach* a un complesso di 430 allievi. Questi corsi sono divisi in elementari per bambini e progrediti per adulti.

LE MEMORIE BASTARDE

Continuazione dalla pag. 1.

Polizia e alla sorveglianza della stampa, era in grado di possedere numerosi materiali documentari).

La voga dei ricordi apocrifi fu grande sotto Luigi Filippo. Sembra assodato che esistettero addirittura degli specialisti in manipolazione. I *Mémoires de l'exécuteur des hautes oeuvres*, pubblicati nel 1830 a Parigi e a Bruxelles da A. Grégoire, non sono che una compilazione dello stesso Grégoire, facile astrologo del sicuro effetto presso il pubblico di un'autobiografia del popolare carnefice Sanson.

E forti dubbi permangono tuttora sull'autenticità dei *Mémoires de Charlotte Robespierre sur ses deux frères*, usciti nel 1834, a cura del fedele Laponneraye, appena spenta la sorella dell'Incorruttibile. Per troppi motivi si ha ragione di supporre che la mano devota dello zelante Laponneraye abbia, più che riveduto, addirittura compilato il testo memoriale, visibilmente mutevole nelle sue diverse edizioni.

Certo, la contraffazione delle Memorie esige abilità e disinvoltura, oltre che una sufficiente sicurezza di franchigia. Ora, se l'iniziativa dell'apocrifo è comprensibile nei casi difficilmente controllabili, ben singolare è la temerità allorchè si speculi su nominativi atti, per avventura, a suscitare proteste e rettifiche. Tuttavia, non sembra, che i falsificatori si siano arrestati pur dinanzi a siffatti ostacoli.

Meno di un anno dopo la morte di Talleyrand (1838) apparivano certi *Mémoires recueillis et mis en ordre par M.me O. du C.* (Olympe du Cayla), attribuiti senz'altro al principe di Benevento. Senonchè, come si sa, il primo volume delle effettive *Memorie* di lui non apparve che nel 1891; e questa medesima edizione non passò senza riserve, restando in molti il sospetto che il materiale fosse stato rimaneggiato da colui che lo aveva copiato per la stampa, e cioè dal signor de Bacourt.

Beninteso, la lista delle « Memorie » che giustificherebbero una ricerca di paternità non si fermerebbe al secolo passato, arriverebbe comodamente ai nostri giorni. Se Luisa di Sassonia si decise a scrivere i suoi ricordi, si fu, appunto, perchè, dopo lo scandalo di Corte, circolavano già delle « Memorie » apocrife a lei attribuite, che occorreva neutralizzare e rintuzzare immediatamente. E ora sappiamo come l'*Autobiografia* pubblicata nel 1923 su *Candide* sotto il nome di Mussolini fosse una compilazione allestita (certo, consenziente l'interessato) da Arturo Rossato o dalla Sarfatti, in base a vecchi appunti memoriali scritti in prigione, nel '12, dall'agitatore socialista. Le due redazioni non si somigliano che nello esordio.

Che dire, di codesti figli spuri della Musa autobiografica? Ovviamente, in quanto *pastiches*, essi denunziano da sè la loro scarsa vitalità e rispettabilità. Le « vere » autobiografie disdegnano *a priori* di accompagnarsi a sorelle bastarde e mercenarie: non foss'altro che per separare le rispettive responsabilità nei confronti del candido lettore.

Ma, d'altra parte, sarebbe eccessivo pronunciare *sic et simpliciter*, una condanna senz'appello. Se alla compilazione delle Memorie affatturate non può ritenersi estraneo il miraggio del colpo editoriale, nemmeno estraneo può ritenersi, a esser giusti, l'impegno sincero d'entrar nell'aura delle *res gestae*, e, in definitiva, quello di servir la Storia.

Le *Memorie* del boia Sanson sono state scritte (vien dichiarato) « *pour servir à l'histoire de Paris pendant le regne de la Terreur* ». E' il bibliofilo che da ultimo ne ha curato la ristampa (Paris, Albin Michel) dà atto al compilatore Grégoire di avere seriamente interrogato molti sopravvissuti alla Rivoluzione, e di avere recato — pur attraverso aneddoti apocrifi — « un contributo prezioso alla storia intima del Terrore ». Il Grégoire, insomma, si sarebbe coscenziosamente documentato, avrebbe rivissuto un periodo appassionante con tutto scrupolo. Ed è noto, d'altronde, come il signor Courchamps, autore effettivo dei *Souvenirs de la Marquise de Créquy*, si fosse immedesimato a tal punto nella personalità della grande dama, da indursi, componendo gli ultimi tomi, ad abbigliarsi da donna, e a lavorare in mezzo a specchi, ventagli, cianfrusaglie femminili.

Ogni falso autobiografo è entrato, ecco il punto, nei panni del suo protagonista, e (beninteso, a suo modo) si è sostituito a lui. Arbitrio, senza dubbio, e falso in atto pubblico. Ma, dal punto di vista della « verità » storica, vorremmo per ciò solo ritenere che le Memorie genuine diano maggiori garanzie o affidamenti? Ove la Du Barry o Cagliostro o la Lamballe, eccetera, avessero lasciato effettivamente i propri ricordi, conveniamo che avremmo conosciuto solo una porzione di « verità », la loro. E ciò a parte i casi-limite di disinvolte bugie, come il caso dell'autobiografia del Cellini; uno di cui lo Stendhal (guarda chi parla!) dichiara di non fidarsi menomamente.

Conclusione: Memorie apocrife e Memorie autentiche può darsi siano meno lontane e separate di quel che appaia a tutta prima. Quanto, poi, alla Verità, essa può restarsene tranquillamente equidistante dalle une e dalle altre, sequestrata nella inafferrabile nube che le si addice, o nascosta nel suo pozzo buio, che è anche il pozzo della Storia.

Rodolfo de Mattei

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA VOCIANA

13

PREZZOLINI G.: *La nostra promessa* (di essere onesti e sinceri), « Voce », 27 dicembre 1908.
— *B. Croce*, Napoli, 1909 [« Da notarsi che quando Prezzolini scrisse il suo volumetto su Croce magnificò la categoria economica come genialissima filosofica scoperta. E sebbene si sia valso poi di essa per abbozzare giuste applicazioni psicologiche (quando gli parve per es. che Giolitti fosse compiutamente l'*homo economicus* crociano) il suo recente gentilesimo dovrebbe farlo dubitare del primitivo entusiasmo. Che ci sia sotto qualche difficoltà nella distinzione nell'economia dall'etica deve sentirlo anche lui »: Boine, in *La Voce*, 13 luglio 1914, nota al suo « Congedo »].
— *I miei fiorentini*, « Voce », 7-21 aprile, 14 luglio 1910.
— *Gentile e Croce*, « Voce », 26 gennaio 1911.
— *Dopo la sentenza*, « Voce », 8 giugno 1911 [Processo contro G. Prezzolini, accusato di anti-militarismo ». Seguono lettere di Croce, Borgese, ecc.].
— *Come faremo la « Voce »*, « Voce », 7 novembre 1912.
— *La Voce e Lacerba*, « Voce », 5 giugno 1913.
— *Vecchio e nuovo nazionalismo*, (in collaborazione con G. Papini), Milano, 1914.
— *Il problema dell'educazione religiosa*, « Voce », 28 luglio 1914.
— *Definizione di Soffici*, « Voce », 13 gennaio 1914.
— *I miei amici futuristi e la filosofia*, « Voce », 13 gennaio 1914.
— *Un anno di « Lacerba »*, « Voce », 28 gennaio 1914 [« Una civiltà che minaccia di stancarsi ha bisogno d'una guerra o d'una rivolta per riprender vigore, vi muore o si rialza, perchè ciò che distingue un fuoco da una candela è che il primo, sotto il vento, cresce, la seconda si spegne. L'Italia in questi ultimi anni godeva di troppa pace e civiltà intellettuale. Positivismo, misticismo, modernismo, metodo storico, dannunzianismo erano stati sepolti. Un libro nuovo di Ferri faceva ridere, un altro dramma di d'Annunzio sbadigliare e la filosofia della storia di Ferrero faceva un fiasco formidabile in senato e nelle edizioni Treves. Si era troppo intelligenti. Ci si addormentava in tanta intelligenza e tanta civiltà (...). La *Critica* diventava più storica, recensiva o riempiva di *fonti e imitazioni* quel che dava un tempo a scomposizioni di idee e a polemiche (...). Ci voleva qualche minaccia, una guerra o una rivolta, per restituirci l'energia combattiva (...). E bisogna essere grati a *Lacerba* che ha rappresentato questa parte necessaria. Essa ci ha risvegliato un po' tutti, com'ha risvegliato nei fossi fondi letterari ed anarchici la ignoranza e la bestialità che dormivano (...). Ma quale spirito più professorale di Marinetti, allievo dei gesuiti e *bachelier ès-lettres*, creatore di tutta una retorica ed una grammatica, con i suoi aggettivi-fato, aggettivo-semaforo, parole in libertà, immaginazione senza fili, immagini telegrafiche, nodi del pensiero, bilanci di colore, poli analitici ecc. ecc.? Perdio, e noi che da dieci anni in Italia, abbiamo distrutte le grammatiche, le retoriche, le stilistiche, cercato di ridurre ai minimi e veri termini il componimento scolastico, e creato nei giovani intelligenti d'Italia una coscienza libera dai pregiudizi pervenutici dai grammatici e dai pedanti del cinquecento, non volete che ridiamo, quando ce li sentiamo di nuovo rivogare come cose avveniristiche e liberatrici, con una limpidezza scusata soltanto dall'ignoranza e dalla grossezza di spirito? (...). Che Papini abbia mutato idee; che Papini sia con voi e sinceramente; non dubito. Ha fatto bene a mutare. Ha progredito. Ha mostrato di capire di più. Ma perbacco: poichè ha mutato in senso *crociano* non venga proprio lui a garrire contro la cattiva influenza crociana; e perchè tanto tempo l'ha pensata come i professori, non venga proprio lui a dare addosso ai professori (...). Papini si è fatto filosofo, pragmatista, modernista, pur di combattere Croce. Ha difeso la religione contro Croce. Ha difeso i modernisti contro Croce. Ha difeso le matematiche contro Croce. Che cosa mai non avrebbe difeso, pur di essere contro Croce? Insomma a lui non importa la tesi purchè sia contro Croce (... Non posso soffrire gli anticrociani crociani, e denunzio queste abitudini di caos mentale (...). Così potremo o dovremo stabilire con altrettanta chiarezza che *Lacerba* in quel che ha di essenziale non è per nulla futurista (...). Nessuno dei tre che contano (Papini, Soffici, Palazzeschi) hanno a che fare col futurismo (...). Papini non ch'è futurista non è mai stato nulla di quello cui s'è attaccato. Papini non è stato nè teosofo, nè modernista, nè filosofo, e non sarà mai futurista (...). Papini non sarà mai altro che Papini (...). Papini correrà sempre dietro ad una reale partecipazione di vita con gli uomini senza mai poterla trovare. Si comprometterà. Cercherà di svegliare l'Italia. Si darà compiti immani (...). Manca sempre a Papini quella complicazione di spirito, quella risonanza di motivi, quel carnalismo esagerato, quella deformazione coloristica, che sono tra le caratteristiche di certa poesia francese moderna trasportata pari pari dal futurismo nella letteratura italiana. L'unico vero e grande progresso di Papini è un progresso letterario, ma da letterato italiano; è quella maggior precisione di prosa, quella economia di aggettivi e di epiteti, quella acquistata sobrietà, quella lavorata elocuzione, quella intenzionale musica, che vari anni di sciacquatura di bocca con i classici italiani gli hanno fatto acquistare (...). Questo è stato il vero merito di *Lacerba*, questo il suo titolo di gloria: avere pubblicato alcuni dei migliori poeti italiani, averli imposti al pubblico, avere portato innanzi la teorica dell'arte moderna spesso con una precisione e una raffinatezza non comuni. Palazzeschi, Govoni, Folgore, sono tre nomi che resteranno. *Il Giornale di bordo* si rileggerà sempre. Carrà, Soffici, Boccioni sono tre artisti di grande valore. E se era necessario, per avere le liriche dei tre primi, e i disegni degli altri tre, dire tante sciocchezze, pubblicare tante grossolanità, essere il fuoco centrale di tanti imbecilletti, provocare una esplosione di imitazioni che vanno dal passabile all'ignobile, se era necessario pagare questo libretto d'ingresso alle coincidenze ed alle necessità pratiche o d'amore; è un biglietto ben pagato, almeno per noi che sappiamo distinguere e divertirci »].
— *Scomposizioni d'idee*. I gruppi letterari, « Voce », 12 febbraio 1914.
— *Sono un uomo mediocre*, « Voce », 28 marzo 1914.
— *Risposta a Boine*, « Voce », 13 aprile, 26 maggio, 13 luglio 1914 [Chiarimenti in difesa dell'« idealismo militante »].
— *Io, Soffici, Papini*, « Voce », 28 luglio 1914.

(*Continua*). **C. M.**

● L'attività culturale del Comitato di *Catanzaro* per l'anno sociale in corso, è stata inaugurata dal prof. Mario Pensa con una applaudita conferenza sull'arte contemporanea.

● Presso l'Università di *Vienna* il Comitato locale ha organizzato una serata cinematografica dedicata a documentario italiano. Le proiezioni hanno avuto presso il pubblico intervenuto un enorme successo.

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 880 Tribunale di Roma